


TAYLOR INSTITUTION
DOMI MINA
NUS TIO
ILLU MEA



Hoffmeister,

Schiller's Leben.

Supplement

zu

Schiller's Werken.

Vierter Theil.

Stuttgart 1840.

P. Balz'sche Buchhandlung.

Schiller's

Leben, Geistesentwicklung und Werke

im Zusammenhang.

Von

Dr. Karl Hoffmeister.

Vierter Theil.

Stuttgart 1840.
P. Balz'sche Buchhandlung.

Inhaltsanzeige des vierten Theils.

Periode der gereiften Kunstpoesie.

Zweite Hälfte.

Schiller's

dritter Lebensabschnitt,

oder

Periode der gereiften Kunstpoesie.

Von den Horen — 1795 — bis zu Schiller's Tod — 1805.

Zweite Hälfte.



Erstes Kapitel.

Ueber die Piccolomini und Wallenstein's Tod.

Die Abfassungsgeschichte der Wallenstein'schen Schauspiele mußte in dem vorigen Theil nicht allein deßwegen ausführlich erzählt werden, weil sie sich über so manches Lebensjahr Schiller's erstreckt, sondern vorzüglich, weil sie die innere Geschichte seiner Rückkehr zum Drama überhaupt ist. Jede Epoche machende That verdient eine weitere Darstellung, während alle nachfolgende, in ihrer Richtung liegende Begebenheiten schon kürzer abgehandelt werden können. Ehe wir aber zu einem neuen Gegenstande übergehen, müssen wir das Gedicht, welches wir bisher werden sahen, als ein gewordenes betrachten, damit sich die Einsicht in diese Schöpfung möglichst vollende.

Man hat das Drama hinsichtlich seiner äußern Form mit einer antiken Trilogie verglichen. Aber wir wissen schon, daß der Dichter die Alten hierin nicht nachahmen wollte, sondern daß ihn die Masse des sich anhäufenden Stoffes und das Bedürfniß, sich verständlich zu machen, zwangen, sein Werk endlich in drei Stücke zu theilen. Hierzu kam noch

Schiller's Trieb, alles zu erschöpfen und der Hang, seine Personen Betrachtungen anstellen zu lassen, was seine Arbeit in die Breite trieb.

Von den drei Abtheilungen sind also die beiden ersten nur einleitend. Doch kann das Vorspiel eher, denn die Piccolomini, als ein selbstständiges scenisches Bild angesehen werden. Die Handlung der beiden folgenden Stücke ist auch ohne Wallenstein's Lager vollkommen verständlich. Erst mit den Piccolomini tritt der höhere Kothurn ein; in Wallenstein's Lager werden wir in einer niedrigen Gesellschaft festgehalten. Daher ist dieses Vorspiel von den beiden Stücken der tragischen Handlung in der Sprache, im Versmaß, in der Haltung, gänzlich verschieden, und erfreut sich in dieser Entfernung eines eigenthümlichen innern Lebens. Es bedarf der folgenden Stücke gar nicht, um vollkommen zu genügen. Mit den andern zusammengedacht, verliert es seine selbstständige Bedeutung, und sinkt zum veranschaulichten Motiv und zur dargestellten Erklärung der Haupthandlung herab. Dagegen machen die Piccolomini und Wallenstein's Tod den Personen, der Handlung und dem Geiste nach nur Ein Drama aus. Die Trennung in zwei Stücke ist nur abgezwungen, weßwegen die jetzige Abgrenzuug beider Schauspiele auch von der frühern verschieden ist, wie wir schon oben bemerkten. Wallenstein's Tod, welcher sich jetzt mit der Unterredung im astrologischen Thurm eröffnet, begann erst mit der Familienscene im Anfang des dritten Aktes. Dieser dritte und der vierte Aufzug waren damals in vier Akte ausgedehnt,[1] und die sieben vorhergehenden nach der jetzigen Eintheilung waren in fünf für das andere Drama zusammengezogen. Aber nach beiden Eintheilungen liegt zwischen dem erstern und folgenden Stücke kein gedehnter Zeitraum, dieselbe Handlung läuft ununterbrochen fort, und der Einschnitt kann bloß durch das Theaterbedürfniß entschuldigt werden. Die frühere Abtheilung war aber für die Piccolomini doch günstiger, als die spätere. Das Schauspiel schloß sich mit der Abreise des Oktavio aus dem Lager und mit dem Abschiede von seinem Sohne

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 34.

bedeutsamer, als jetzt, wo Max von seinem Vater geht, um aus Wallenstein's eigenem Munde dessen Schuld oder Unschuld zu hören. Was aber die Hauptsache ist, das Verhältniß des Oktavio und Max zu einander und beider zu Wallenstein und zu seiner Empörung war damals vollkommen befriedigend und klar in den Piccolomini zusammengefaßt, während man jetzt in dem ersten Stücke noch nicht sieht, für wen sich Max in dem Widerstreit, in welchem er sich befindet, entscheiden werde. Dazu kommt, daß nach jener ursprünglichen Eintheilung alle Motive, welche den Wallenstein zur Empörung trieben, und sein hieraus entspringender Entschluß, Dinge, die nicht getrennt werden können, im ersten Schauspiel vereinigt waren, so daß dann für die eigentliche Tragödie nur die Darstellung des Schicksals seiner That übrig blieb. Durch alles das, was nach der neuern Anordnung den Piccolomini entzogen wurde, ist dieses Schauspiel so unselbstständig und mager an Handlung geworden, daß es sich nicht auf dem Theater hat halten können, während Wallenstein's Tod noch immer gespielt und mit Liebe von der Bühne aufgenommen wird.

Gewiß hat Schiller, das kann man ihm zutrauen, das Unpassende dieser spätern Trennung erkannt, und er sah sich also nur durch die überwiegenden poetischen Nachtheile, welche mit der ersten Bearbeitung verbunden waren, bewogen, eine Veränderung zu treffen, wodurch die Physiognomie beider Stücke eine ganz andere wurde. Ohne Zweifel störte das Raisonnement, durch welches wohl allein der dritte und vierte Akt von Wallenstein's Tod damals in doppelt so viele ausgebreitet waren, das tragische Interesse und ließ die Handlung sich allzu langsam nach ihrer Katastrophe hinbewegen und auf ihrem langen Wege sich gleichsam verdünnen. Eine raschere tragische Entwickelung schien durch eine Herübernahme von zwei Akten aus dem zweiten Schauspiel in das dritte nicht zu theuer erkauft; dieses gewann wenigstens beinahe in dem Grade, als jenes verlor. Der Meister wollte lieber das erste, als das letzte Stück unvollkommen haben, wenn es doch der unfügsame Stoff einmal nicht gestattete, beide zur künstlerischen Vollendung zu bringen.

Wie höchst interessant wäre es, wenn wir noch beide Bearbeitungen des Wallenstein besäßen, so wie wir jetzt sogar drei Ausgaben des Götz von Berlichingen mit einander vergleichen können![1] Sollte sich das Manuskript der ersten Bearbeitung nicht noch in dem Theaterrepertorium zu Weimar, Leipzig oder Berlin vorfinden? Es verdiente im höchsten Grade bekannt gemacht zu werden. Besonders interessant wäre es, zu sehen, auf welche Weise Schiller die drei ersten Akte der Piccolomini jetzt zu fünf erweitert hat; denn sonst ist in seinen Gedichten die ursprüngliche Gestalt immer die weitere, und die spätere die zusammengezogene. Hier hätten wir einmal den umgekehrten Fall.

Sind nun gleich die Piccolomini in ihrer jetzigen Form kein auf sich ruhendes, abgeschlossenes Drama, so herrscht doch in allen drei Stücken eine veränderte, sich steigernde Stimmung. Heiterkeit, Laune und Scherz in Wallenstein's Lager; ruhige, gemäßigte Umsicht, muthiges Unternehmen, der zarte Friede der beglückten, hoffenden Liebe, obgleich auf schwarzem Grunde, im zweiten Stücke; endlich Furcht und Schrecken und herzzerreißende Schauer, wenigstens vom dritten Aufzuge an, in Wallenstein's Tod. Das erste Stück hüpft leicht geschürzt dahin; das zweite dehnt sich ruhig und langsam in eine breite Fläche aus; das dritte hat einen reißenden, jähen Sturz in engem Bette.

Ein weites Feld und einen zögernden Charakter[2] gewinnen nämlich die Piccolomini dadurch, daß das Stück die nächste Vergangenheit der Handlung und der handelnden Personen heranzieht. Wallenstein's Tod dagegen läuft an dem Faden des Augenblickes hin. Das Schauspiel der Piccolomini hat gleichsam ein doppeltes Gesicht, theils in die Vergangenheit, theils in die Zukunft. Das letzte Stück eilt so rasch seinem Ende zu, daß es nicht rückwärts blicken kann.

Die ganze Handlung des dreifachen Dramas spielt nur vor und in Pilsen und in Eger, und ist auf einige Tage

[1] Zwei Stellen der ersten Bearbeitung stehen in Schiller's Album S. 91 f.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 343.

beschränkt. Das Lager fällt in denselben Tag, mit welchem das Schauspiel der Piccolomini beginnt. Denn Max kann es dem Küraſſier erst dann sagen, daß der General achttausend Mann nach den Niederlanden abgeben soll (Wallenstein's Lager, Scene 1), wenn er von seiner Reise aus Kärnthen mit des Feldherrn Gemahlin und Tochter im Lager angekommen ist; dieß geschieht aber erst in den ersten Akten der Piccolomini. Auch treten im Lager schon die Dragoner des Buttler auf, dieser kommt aber mit seinem Regiment eben vor Eröffnung des Schauspiels an. Wegen dieser Gleichzeitigkeit beider Stücke gelangt auch die schon in Wallenstein's Lager beschlossene Bittschrift der Regimenter, sie nicht mit dem Kardinal-Infanten nach den Niederlanden ziehen zu lassen, erst in Wallenstein's Tod (Akt 1, Scene 3) an den Oberfeldherrn. Die Piccolomini spielen nun diesen ganzen Tag und die darauf folgende Nacht hindurch. Das Bankett, welches Terzky den Generalen gibt, fällt in die erste, die Unterredung zwischen Oktavio und seinem Sohne in die zweite Hälfte derselben. Der Tag ist schon angebrochen, als Max am Schlusse des Schauspiels von seinem Vater geht. Als dem Oktavio die Ankunft eines Eilboten angemeldet wird, ruft er in der vorletzten Scene aus: „So früh' am Tag! Wer ist's?" und Max sagt, er werde heute noch den Wallenstein auffordern, seinen Leumund vor der Welt zu retten.

Mit diesem Heute — dem zweiten Tag — beginnt Wallenstein's Tod. Der Herzog hatte nämlich in derselben Nacht, in welcher das Bankett gegeben und jenes Gespräch gehalten wurde, mit Seni astrologische Beobachtungen angestellt [1], und mit den Worten: „Der Tag bricht an, — — es ist nicht gut mehr operiren," eröffnet sich das dritte Stück. Es liegt also zwischen diesem und dem zweiten Schauspiel gar keine Zeit. In diesen zweiten Tag fallen die ersten beiden

[1] Terzky sagt in den Piccolomini:

„Ja, wißt Ihr,
Daß er sich in der Nacht, die jetzo kommt,
Im astrolog'schen Thurme mit dem Doktor
Einschließen wird und mit ihm observiren?"

Akte; mit dem dritten Aufzuge hebt der dritte Tag an[1]. Es ist Morgen, wie man aus Wallenstein's Worten schließen kann: „Es ist noch still im Lager.“ Diesen Tag kam der Reitende wieder zurück, den Wallenstein Tags vorher nach Prag geschickt hatte. Gegen Abend folgt die Abreise nach Eger, wie uns die letzte Scene des dritten Aufzuges lehrt. Am vierten Tag Abends langt Wallenstein in Eger an und in der darauf folgenden Nacht, in der Fastnacht, findet er seinen Tod. Denn Terzky sagt (Wallenstein's Tod, Akt 4, Scene 7): „Wir wollen eine lust'ge Fastnacht halten.“ Das große reiche Drama nimmt also nicht mehr als vier Tage und zwei Nächte ein.

Wenn wir in unserer Geschichte der Schiller'schen Dichtung bei diesem einzigen Werke anlangen, weht eine ungewohnte Luft uns an und belebt uns mit lebendiger Frische, ein unbekanntes Menschengeschlecht ist um uns herum geschäftig, von neuen Gegenständen sind wir umgeben, und weite Aussichten bieten sich uns dar.

Schiller hatte sich so viele Jahre hindurch mit diesem Einen Gegenstand beschäftigt, daß uns diese neue Erscheinung hieraus schon begreiflicher wird. Studium, Anstrengung, philosophischer Scharfsinn und Gemüth vereinigten sich in ihm, um dem großen Gegenstand alle seine Seiten abzugewinnen und in dessen Seele hinunterzusteigen. Noch entscheidender aber, als diese lange Beschäftigung mit der Arbeit wirkten auf die neue Gestaltung des Schauspiels zwei andere Ursachen ein. Schiller ward durch die genaue Kenntniß seines Stoffes und, wie wir wissen, durch die still wirkende Kraft Goethe's bewogen, für seine Arbeit einen möglichst historisch-objektiven Standpunkt zu nehmen; und er wählte die Schicksalsidee zum ideellen Prinzip seiner neuen Schöpfung.

Ueber den historisch-objektiven Standpunkt haben wir früher den Verfasser selbst bekennen hören, daß er in dieser Arbeit über sich selbst hinausgegangen sei, denn er arbeite

[1] Thekla sagt von Max: „Ich hab' ihn heut und gestern nicht gesehen.“

an dem Werke mit keinem andern, als dem rein künstlerischen Interesse. In allen frühern Schauspielen spricht der Dichter nur subjektiv mit überwiegender sittlicher Neigung sich selbst, hier spricht er objektiv die Zeit aus, in welcher die Handlung statt findet. Jene sind von sittlich-politischen Ideen ganz beherrscht und haben daher einen sentimentalen und rhetorischen Charakter, denn Schiller besaß das Vermögen nicht, seine Ideen in individuelle Personen umzusetzen und ins Objektive hinauszutreiben. Hier aber vergessen wir, wie Tieck mit Recht sagt, bei dem besten und größten Theile des Gedichtes den Dichter ganz. Wallenstein schließt sich also großentheils an die Dichtung an, die wir als die rein poetische Gattung oben charakterisirten,[1] und ist, wie wir schon wissen, als die Frucht von eben demselben ästhetischen Läuterungsprozeß zu betrachten, welcher auch seine reinsten lyrischen und epischen Stücke gestaltete. Aber Schiller konnte sich in dieser großen Schöpfung eben so wenig, als in den meisten seiner kleinern Gedichte, des sentimentalen Elements ganz entschlagen, und so entstand die dem übrigen Stücke beinahe widerstreitende Liebesepisode des Max und der Thekla.

Doch ehe wir diesen Theil näher betrachten, müssen wir in die innere Oekonomie der Tragödie überhaupt eine tiefere Einsicht dadurch zu erhalten suchen, daß wir sehen, wie das Schicksal in ihr wirkt und alles organisirt. Haben wir dieses gewürdigt und anerkannt, so wird es uns erlaubt sein, zu zeigen, wie gegen diese ideelle Grundlage des Stückes sich eine andere Hauptidee geltend machte und an welchen Verhältnissen die folgerechte Durchführung des Schicksals nothwendig scheitern mußte. Dann handeln wir erst von der genannten Episode, und zuletzt werden wir noch über einzelne Charaktere zu sprechen haben.

Ich habe in dem ersten Theil dieses Werkes den charakterischen Unterschied der antiken und modernen Tragödie dahin bestimmt, daß ich nachwies, wie jene den Menschen in den Kampf mit dem Schicksal, diese in Streit mit den

[1] Siehe Theil 3, S. 237 ff.

gewohnheitsmäßigen Formen der Gesellschaft stellt, und ich habe den Beweis geliefert, daß Schiller's Dramen der ersten Periode in dieser letzten Klasse ein natürliches und abgeschlossenes System bilden.[1] Den Wallenstein hat Schiller auf das Schicksal gegründet und darnach würde, so scheint es, dieses Drama eine antike Tragödie sein.

Wie in Schiller's frühern Schauspielen kaum das Wort Schicksal vorkommt,[2] so schließt auch seine Historiographie diesen Begriff aus, indem sie die Weltgeschichte als das reine Resultat der Naturkräfte mit der Freiheit des Menschen darstellt.[3] Das Schicksal ist aber die religiös aufgefaßte und vorgestellte Naturnothwendigkeit, und wir wissen, daß die eigentlich religiöse Denkweise in Schiller's Weltanschauung durch die Macht des Sittlichen zurückgedrängt war. So ist auch in seinen philosophischen Abhandlungen von dem Schicksal kaum die Rede, so nahe er auch bei der Analyse der Begriffe: Freiheit, Erhabenheit und Würde, an dieser Vorstellung vorbeistreifte. Er erörterte dem Kant'schen Standpunkt gemäß den Freiheitsbegriff ganz seinem sittlichen, nicht seinem religiösen Gehalte nach, und stellte ihm daher, als dem Idealen in uns, nur das Sinnliche, Wirkliche, Naturnothwendige entgegen, wie die äußere Erfahrung uns über dasselbe belehrt. Nur in Einer Stelle, in dem Aufsatze über die tragische Kunst,[4] spricht er eigens über das Schicksal, aber zugleich auch gegen dessen Wiedereinführung in das neuere Drama, „weil eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen sei.“ „Dieß ist es,“ fährt er fort, „was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird, und für unsere, Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelös'ter Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

[2] Ebendaselbst S. 317.

[3] Ebendaselbst S. 219.

[4] Schiller's Werke in E. B., S. 1177. 1. (Oktavausg. Bd. 11, S. 544 f.).

letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt und zu welcher die rührende Kunst [1] sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dieß geschieht, wenn selbst diese Unlust mit dem Schicksal wegfällt, und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchteten. Der neuern Kunst, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten."

So entschieden verwarf Schiller noch im Jahr 1792 die Schicksalsidee, auf welche er jetzt seinen Wallenstein baute. Das teleologische Prinzip der Vorsehung würde aber in der Tragödie eine schlechte Rolle gespielt haben. Konnte er doch diese ganze Idee in der Betrachtung des Lebens und der Geschichte nicht unbedingt gelten lassen [2] — aber nur wie der Tragiker das Leben und die Welt anschaut, kann er sie poetisch darstellen. Er erwähnt auch später der Weltregierung zu diesem dramatischen Gebrauch nicht mehr. Noch in der Hymne auf das Glück spricht er den ungriechischen Gedanken aus, er nenne den Mann groß, welcher

„Durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt."

Erst im Balladenjahr, 1797, begegnen wir plötzlich Dichtungen, in denen die antike Idee des Schicksals lebt, welches den Menscheu überall da erfaßt, wo er aus dem ihm gezeichneten Gleise heraustritt. Der Taucher und der Ring des Polykrates theilen sich mit dem gleichzeitig verfaßten Wallenstein in denselben Grundgedanken.

Wie kam Schiller zu dieser Idee, die ursprünglich seinem Denken und Fühlen so fremdartig war? Offenbar wurde sie

[1] Siehe Theil 2, S. 305.
[2] Ebendaselbst S. 217 ff.

ihm durch sein Studium der Griechen zugeführt und durch Humboldt noch mehr in ihm ausgebildet. Sie schloß sich aber an den tiefgefühlten Gegensatz an zwischen dem, was der Mensch durch eigene Kraft vermag, und was ihm durch das Glück zu Theil wird, welcher Konflikt zwischen menschlicher Selbstthätigkeit und Glück in so vielen seiner Gedichte lebt. In Humboldt's Briefen an Schiller wird es an mehrern Stellen vorausgesetzt, daß die ächte Tragödie den Menschen im Kampfe mit dem Schicksale darzustellen habe. Freilich liegt für den, welcher den historischen Hergang der Sache nicht kennt, die Vermuthung nahe, der Dichter sei durch den astrologischen Aberglauben seines Helden zu diesem Prinzip geleitet worden. Aber wir haben schon erzählt, wie er erst nach einem glücklichen Einfall Goethe's diesen Glauben im Jahr 1798 ernsthaft und würdig zu behandeln anfing, während er es schon 1796 an seiner Arbeit tadelt, „das eigentliche Schicksal thue noch zu wenig, der Fehler des Helden noch zu viel zu dessen Unglück."[1] Diese Schicksalsidee fand also in der Astrologie durch einen glücklichen Zufall einen historischen Schutz, eine zeitgemäße Begründung, aber sie ging für den Dichter keineswegs aus ihr hervor. Er konnte durch den astrologischen Glauben seine mitgebrachte Theorie faktisch motiviren und lebendig in die Handlung verweben. Hätte ihm Wallenstein's Sterndeutung die Schicksalsidee an die Hand gegeben, so würde er gewiß diese Idee auf die Meinung des Helden beschränkt und nicht ihre Rechtfertigung eigens allenthalben im Stück versucht, so würde er nicht seine ganze Tragödie auf ihr aufgeführt haben.

Es trat jetzt also eine neue Idee in Schiller's Dichtung ein, die umfassend genug schien, ein ganzes Gebäude zu tragen und dessen Aufbau zu bestimmen, die tief genug war, seinem eindringenden Geiste eine Fülle von neuen Gedankenkombinationen zu liefern. So wußte er auch bei dieser objektiven Dichtung sein philosophisches Talent zu betheiligen. Ohne eine klar gedachte, ideelle Einheit blieb auch dieses Werk nicht; der mannigfaltigste, reichste reale Stoff wäre

[1] Schiller's und Goethe's Briefwechsel, Theil 2, S. 272.

ihm ohne einen solchen ideellen Gehalt auf die Länge der Zeit trocken und uninteressant erschienen.

Wie behandelte er nun seinen Stoff nach dieser Grundidee? Wie gestaltete sich ihm sein großes Werk nach diesem Prinzip?

Der Held der Tragödie war lange Zeit in seinem Plan, sich gegen seinen Kaiser zu empören, unschlüssig, bis er sich endlich zu dem entscheidenden Schritte gleichsam gezwungen sah. „Wie?“ ruft er in dem Drange der Verhältnisse aus:

„Wie? sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen,
Weil ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken?
Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!“

In eben dieser Weise spricht er sich in dem Monolog (Wallenstein's Tod, Akt 1, Scene 4) aus:

„Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloss'ne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's Unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?“

Daher kann sich auch z. B. Terzky „manchmal gar nicht in ihn finden,“ so schwankend waren seine Worte und sein Benehmen. Der dunkle Plan, über dem sein gekränkter Ehrgeiz Jahre lang brütete, verwirrte ihn selbst, daß er zu keinem bestimmten und festen Entschlusse gelangen konnte. Weil er mit sich selbst nicht eins war, konnte ihn auch seine nächste Umgebung nicht begreifen. Als Terzky ihm bemerkt, daß alles, was er bisher mit dem Feind verhandelt habe, auch hätte geschehen können, wenn er ihn nur hätte zum Besten haben wollen — da antwortete er dem Grafen:

„Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich
Zum Besten habe? Daß ich nicht euch alle
Zum Besten habe? Kennst du mich so gut?
Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes
Dir aufgethan.“

Wenn daher Octavio in jener langen Unterredung mit seinem Sohne (Piccol. Akt 5, Scene 1) versichert, Wallenstein habe ihm selbst mit kaltem Blute vertraut,

„Daß er zum Schweden wolle übergehn,
Und an der Spitze des verbundnen Heers
Den Kaiser zwingen wolle —“

so sagt er zu viel, denn beschlossene Sache war es damals noch nicht, doch nicht mehr, als er voraussetzen und voraussehen konnte. Nur so viel ist gewiß, daß der Fürst seit jener Kränkung, die er auf dem Reichstage zu Regensburg erfahren, auf Rache am Hause Oestreich und am Kaiser sinnt, und daß das Glück, welches ihn zu einer so schwindligen Höhe rasch wieder emporgetragen, seinen Ehrgeiz zu verbrecherischen Gedanken steigerte.

Diese Leidenschaft des Ehrgeizes bemächtigt sich seiner dergestalt, daß alle seine Gedanken von ihr ausgehen und zu ihr zurückkehren. Nur ein gigantisches Traumbild vermochte diese tiefe Seele zu erschöpfen. Als er, zum ersten Mal nach acht Jahren, seine Tochter wiedersieht, ist es nicht seine Vaterliebe, welche durch die holde Erscheinung in ihm rege gemacht wird, es ist nur die tiefgewurzelte Ehrsucht, an welche ihn ihr Anblick erinnert (Piccolomini, Akt 2, Scene 3).

„Ja! Schön ist mir die Hoffnung aufgegangen:
Ich nehme sie zum Pfande größern Glücks,“

sind die Worte, mit denen er Thekla bewillkommt, und diese hat ganz Recht, daß sie ihn zu beschäftigt findet, „als daß er Zeit und Muße könnte haben, an ihr Glück zu denken.“ Kann sie ein Herz zu ihm fassen, der sie nur als ein langgespartes Kleinod, als die „höchste, letzte Münze seines Schatzes“ (Wallensteins Tod, Akt 3, Scene 4) für seine egoistischen Zwecke betrachtet?

Die überlegene Kraft trieb den Helden an, sich so zu geben, wie er war. Er hielt es nie der Mühe werth, „die kühn umgreifende Gemüthsart zu verbergen.“ Er lieh, wie er im Monologe sagt, dem Unmuth Stimme, er gab der Laune Raum, der Leidenschaft, und ging nie darauf aus,

den schlimmen Schein zu meiden. Deßwegen that er auch, um vollkommen Meister seines Planes zu sein, Schritte, die ihn nothwendig als Verräther erscheinen lassen mußten, ehe er es wirklich war. Ohne zur Empörung entschlossen zu sein, aber um seinem Ehrgeize den Weg zu einem beliebigen Entschluß zu bahnen, knüpfte er Jahre lang fortgesetzte Unterhandlungen mit dem Feinde an, und ließ endlich, als das Unternehmen reif zu sein schien, seine Generale und Heeresabtheilungen vor Pilsen zusammenkommen, und auch seine Gemahlin und Tochter aus Kärnthen holen, um sie der Macht des Kaisers zu entziehen.

Bis hierher sehen wir den Helden aus freiem Antriebe handeln und auf der Scheidelinie des Verzeihlichen und Strafbaren mit dem Ueberfluß seiner Macht ein verwegenes Spiel treiben. Jetzt aber tritt das Verhängniß handelnd ein, welches ihm aus seinen eignen Werken eine Mauer aufbaut, die ihm die Umkehr unmöglich macht. Er erhält Nachricht, daß man in Wien seine Absetzung beschlossen und den jungen König von Ungarn zu seinem Nachfolger bestimmt habe; und ein kaiserlicher Abgeordneter, welcher im Lager erscheint, verlangt, um ihn vorläufig zu schwächen und seine verdächtigen Plane zu vereiteln, daß Wallenstein von seinem Heere acht Regimenter dem spanischen Kardinal-Infanten für dessen Zug nach den Niederlanden abtrete und mit dem übrigen Heere sogleich gegen Regensburg aufbreche, angeblich um den Rheingrafen aus dieser Stadt zn vertreiben. Die bevorstehende schimpfliche Absetzung wollte sich der ruhmgekrönte Gegner des Gustav Adolph nicht zum zweiten Male gefallen lassen; das widerstritt der Naturnothwendigkeit in seinem Busen:

„Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will.
Nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht!
Absetzen sollen sie mich auch nicht."

Die Riesenentwürfe in den Müßiggang des Privatlebens zu begraben, schien ihm eine Zerstörung seines Wesens: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet." Eher will er alles

wagen und unternehmen, als daß er, der so groß begonnen, so klein aufhöre.

Die Motive, die ihn zum Abfall treiben, häufen sich. Die Regimenter reichen eine Bittschrift ein, daß Wallenstein sie nicht in die Niederlande verleihen möge (Wallenstein's Tod, Akt 1, Scene 3); Soldaten und Officiere sind ihm mit Leib und Seele zugethan; letztere verpflichten sich schriftlich, durch einen Betrug des Illo, sich dem Wallenstein unbedingt zu weihen; sie wollen ihn seine Feldherrnwürde nicht niederlegen lassen (Piccolomini, Akt 2, Scene 6) und sind mit ihm einverstanden, daß die Armee jetzt, in der üblen Jahreszeit, nicht Böhmen räumen und dem Feind entgegenziehen könne. In allem diesem sollen wir nach der Absicht des Dichters die Wirksamkeit der verhängnißvollen Macht erkennen, welcher der Mensch anheimfällt, wenn er auch nur in seinen Gedanken und Wünschen das rechte Maß überschreitet — denn nicht Handlungen oder Worten, sondern dem innern Getriebe der Seele ließ der modern philosophirende Dichter das antike Schicksal als Nemesis folgen. Der Bruch mit dem Hofe war unvermeidlich, ja er war schon geschehen, als der Held immer noch zauderte, den Entschluß zu fassen, der schon nicht mehr in seiner Wahl stand. Denn noch hatten ihm seine Sterne des Schicksals Wille nicht verkündigt, die rechte Stunde noch nicht genannt, in welcher er froh vertrauend die Aussaat seiner That der dunkeln Zukunft übergeben könnte. Aber als alles Irdische sich scheinbar zu seinen Gunsten zusammengefunden und gefügt hatte, täuschte ihn das Schicksal auch durch den glücklichen Aspekt der Sterne, den er mit seinem Doktor Seni im astrologischen Thurme beobachtete. Hierbei ruft er, wie erleichtert und ermuthigt, aus (Wallenstein's Tod, Akt 1, Scene 1):

„Nicht Zeit ist's mehr zu brüten und zu sinnen,
Denn Jupiter, der glänzende, regiert,
Und zieht das dunkel zubereitete Werk
Gewaltig in das Reich des Lichts — Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh' die Glücks-
Gestalt mir wieder wegflieht über'm Haupt."

Und um diesem Vertrauen auf das Sternorakel einen physischen Nachdruck zu geben, muß in demselben Augenblick die Nachricht anlangen, daß der alte Unterhändler Sesina, welcher um jede geheime Verhandlung mit den Schweden und Sachsen wußte, mit allen handschriftlichen Dokumenten des Terzky, von den Kaiserlichen aufgefangen und schon nach Wien abgeführt worden sei. Nicht herzustellen war mehr das Vertrauen; Wallenstein mußte ein Verräther sein und bleiben, er mochte machen, was er wollte! Ja, damit ihm der Uebertritt noch mehr erleichtert würde, langte gerade jetzt der schwedische Oberst Wrangel im Lager an mit ausgedehnter Vollmacht, alles abzuschließen; denn vereinige man sich auch dießmal nicht, so wolle der Kanzler die Unterhandlung, die nun schon ins zweite Jahr hinschleiche, auf immer für abgebrochen halten.

Das Verhängniß konnte den Helden nicht mit stärkern und dichtern Netzen umstricken; und wenn Eckermann Goethen sagen läßt, daß Schiller nicht für das viele Motiviren gewesen sei, so gilt dieß nicht für den vorliegenden Fall. Wallenstein wird, wie Tieck im ersten Bande seiner dramaturgischen Blätter ganz richtig bemerkt, eher durch zu viele Motive, als durch zu wenige zur Empörung gedrängt.

Er übergibt sich seinem Verhängniß. Von nun an ist alles in das Schicksal hineingearbeitet, ihm alles zugespielt. Schiller hat dadurch erreicht, was er im Prologe sagt: er hat die größere Hälfte der Schuld seines Helden den unglückseligen Gestirnen zugewälzt. Aber der Dichter ist offenbar in den entgegengesetzten Fehler von dem gerathen, den er vermeiden wollte: das Schicksal thut zu viel, der Held zu wenig. Wie dieser bisher des Schicksals Verheißung nur abgewartet hat, so unterwirft er sich ihm jetzt mit beinahe leidendem Gehorsam. Von einem Kampfe gegen dasselbe, oder gar von einem Triumph der Freiheit über das Schicksal, findet sich keine Spur. So zeigt es sich im Verfolg des Dramas.

Sogleich nach gefaßter Entschließung will er die Boten, will er den Wrangel zu sich gebracht haben, um jenen seine Befehle nach Eger und Prag zu geben, um mit diesem den

Vertrag festzusetzen, und er sagt (Wallenstein's Tod, Akt 1, Scene 1): „Schickt nach dem Oktavio!" — Es gibt nicht leicht eine andere so tief bedeutungsvolle Stelle, als diesen einfachen Satz: „Schickt nach dem Oktavio!" nach dem verhängnißvollen Schritt. Der falsche Freund, den ihm das lauernde Geschick seit dem Morgen vor der Lützener Schlacht durch ein doppeltes berückendes Traumbild an sein redlich, unerschütterlich vertrauendes Herz gelegt hatte, dieser muß es sein, welchen er im ersten Momente, wo er den dunkeln Schicksalsmächten verfallen ist, zu Hülfe ruft. Rührend ist Wallenstein's Verblendung im Gespräch mit Terzky und Illo (Wallenstein's Tod, Akt 2, Scene 3) dargestellt, trefflich ist sie durch die berühmte Erzählung seines Traumes motivirt, sehr kunstverständig läßt ihn der Meister jetzt, wo Oktavio erst in die Haupthandlung vom Helden verflochten wird, sein ganzes Vertrauen enthüllen und begründen, an einer Stelle, welche mit den unmittelbar folgenden Scenen (Wallenstein's Tod, Akt 2, Scene 4 und folg.) einen so schneidenden Kontrast macht.

In der Unterredung mit Max (Akt 2, Scene 2) macht Wallenstein als Beweggrund seines Verrathes nichts anderes geltend, als die Nothwehr, die aufgezwungene Selbstvertheidigung; sein sittliches Urtheil ist so wenig befangen, daß er seinen Schritt, von dem er ausdrücklich sagt, „daß ihn sein Bewußtsein tadle," zu bereuen scheint, und nachdem Max fort ist, den Terzky fragt, wo Wrangel sei. Doch dieser ist schon abgereis't, und Terzky fügt, mit offenbarer Hindeutung auf ein dunkeles dämonisches Walten, die Worte bei (Akt 2, Scene 3):

„Es war als ob die Erd' ihn eingeschluckt.
Ich hatt' ihn noch zu sprechen, — doch weg war er,
Und Niemand wußte mir von ihm zu sagen.
Ich glaub, es ist der Schwarze selbst gewesen;
Ein Mensch kann nicht auf einmal so verschwinden."

Worte, deren letzter Theil, von seinem mystischen Sinn entblößt, sehr schlecht auf den ehrlichen Wrangel paßt. Wenn wir den Wallenstein so wankelmüthig sehen, müssen wir ihn um so mehr achten und lieben, als es einleuchtet, daß

die alleinige Quelle dieses Wankelmuthes nur sein redliches Herz ist. Er verliert aber von ästhetischer Seite, was er von moralischer gewinnt.

Unterdessen meinte die allzuscharfsichtige Gräfin im Sinne ihres Schwagers zu handeln, gab aber dem obwaltenden Verderben nur einen größern Spielraum, indem sie eine Neigung zwischen Max und Thekla beförderte, damit diese ihren Geliebten und durch ihn dessen Vater an der Sache Wallenstein's festhielte. Aber an dem Herzen der Liebenden scheitert dieser klug ausgesonnene Plan, und Octavio hat im pflichtmäßigen Dienste seines Kaisers insgeheim schon beinahe sämmtliche Befehlshaber für die gute Sache gewonnen und, allen ihm wohlbekannten Veranstaltungen Wallenstein's vorgebeugt. Er reis't von ihm, um, seiner Macht entzogen, nun offenbar gegen ihn zu handeln, und läßt dem Fürsten in Buttler einen schlimmern Dämon zurück, als er selbst ihm je gewesen war.

Mit dem dritten Aufzuge fängt eigentlich die Schicksalshandlung erst an. Der Held will einmal von Geschäften ruhen, und im lieben Kreis der Seinen eine heitere Stunde verleben. Wie David jenem alttestamentlichen Könige, soll ihm seine Tochter durch Zither und Gesang den bösen Dämon vertreiben, „der um sein Haupt die schwarzen Flügel schlägt." Aber es ist der Tochter, die eben über seinen Abfall vom Kaiser belehrt worden war, unerträglich, ihn nur zu sehen, es ist ihr unmöglich, vor ihm zu singen. — Jetzt nimmt, Schlag auf Schlag, eine schlimme Nachricht die schlimmere auf; jede Aufklärung vermehrt das Uebel; alles ist Erwartung, Angst, Unfall. Isolani, die andern Generale mit ihren Regimentern sind verschwunden, die Tiefenbacher wollen nicht gehorchen — Octavio Piccolomini hat seinen Freund verrathen! Den Helden wirft mehr der Schmerz über den Betrug, als über den Verlust einen Augenblick zu Boden; aber schnell erhebt er sich wieder im Bewußtsein seiner bessern Natur, im geretteten Glauben an seine Sterne (Akt 3, Scene 9):

„Die Sterne lügen nicht, das aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal" ꝛc.

Und in diesem Augenblicke naht sich ihm — Buttler, wie er meint, sein treu gebliebener Freund:

„Komm' an mein Herz, du alter Kriegsgefährte!
So wohl thut nicht der Sonne Blick im Lenz,
Als Freundes Angesicht in solcher Stunde.“

Ihm, „dem Redlichen,“ äußerte er sich noch eben (Akt 2, Scene 4), habe er ein stilles Unrecht abzubitten, denn ein lügenhaftes Gefühl, dessen er nicht Herr sei, überschleiche in dessen Nähe schaudernd ihm die Sinne, und hemme der Liebe freudige Bewegung. Jetzt klagt er dem „Treuen“ seinen großen, menschlichen Schmerz, und verbirgt sein Gesicht an seiner Brust, und als Buttler sagt, er solle den Falschen vergessen, erwiedert der Unglückselige:

„Wohl, wohl gesprochen. Fahre hin! Ich bin
Noch immer reich an Freunden; bin ich nicht?
Das Schicksal liebt mich noch, denn eben jetzt,
Da es des Heuchlers Tücke mir entlarvt,
Hat es ein treues Herz mir zugesendet.“

Schwerlich ist noch von irgend einem andern Dichter die verhängnißvolle Verblendung des Menschen und seine Kurzsichtigkeit so rührend und erschütternd dargestellt.

Und dieser Todesengel, auf dessen „treue Schulter“ er sich stützt, verkündet ihm nun, wie der Lärm im Lager entstanden, daß Prag verloren, daß er selbst mit Terzky und Illo geächtet sei.

Es verdient bemerkt zu werden, daß dieser Zusammensturz seiner Größe unmittelbar darnach folgt, wo Wallenstein noch davon gesprochen hatte, daß er seine Tochter nicht niedriger loszuschlagen denke, als um ein Königsscepter, und daß die Nemesis die ahnungsvolle Antwort seiner Gemahlin: O mein Gemahl! Sie bauen immer, bauen bis in die Wolken u. s. w. (Akt 3, Scene 4), sogleich in Erfüllung bringt. Der Fürst erträgt übrigens diese Schläge mit ruhiger Fassung und gelassenem Muthe. Aber es ist ein irdischer Muth, welcher sich auf seine vermögende Geisteskraft, auf die noch treu gebliebenen Regimenter und auf die Hülfe von den Schweden stützt — und nicht der ideale Muth, welcher

dem tragischen Helden im Kampfe mit dem Schicksal erwächs't. Dieses glaubt ja Wallenstein auf seiner Seite zu haben.

In der folgenden Scene im großen Saal, in welcher er den abgeordneten Kürassiren seine großartige Tendenz zu erkennen gibt, daß er die Schweden nur zu benutzen gedenke, um sich endlich zwischen ihnen und den Deutschen, zwischen den Lutherischen und Katholischen zum Schiedsrichter aufzuwerfen und Europa mit dem lang ersehnten Frieden zu beglücken, da tritt Buttler mit seinem erheuchelten Eifer und der Nachricht dazwischen, daß Terzky's Regimenter die kaiserlichen Adler abreißen und Wallenstein's Zeichen aufpflanzen, und der Fürst ruft, als nun auch die Pappenheimer sich von ihm gewandt haben, ahnend aus (Akt 3, Scene 16):

„Buttler! Buttler!
Ihr seid mein böser Dämon; warum mußtet Ihr's
In ihrem Beisein melden! — Alles war
Auf gutem Weg — Sie waren halb gewonnen" ꝛc.

Doch ein neuer Glücksstern zeigt sich noch seinem „wahrsagenden Herzen": Max ist noch hier.

„Er hat mich nicht verrathen, hat es nicht
Vermocht — Ich habe nie daran gezweifelt."

Aber Max ist nur gekommen, um seiner Thekla das letzte, ewige Lebewohl zu sagen. Weder ernste Drohung noch bevorstehende Gefahr kann seinen Muth erschüttern; und des Herzogs rührende Bitten, die wohl noch kein menschlich empfängliches Auge ohne eine Thräne las: „Max, bleibe bei mir! — — Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann" ꝛc., können wohl sein Herz zerreißen, aber ihn nicht von Pflicht und Ehre abrufen, und als er zwischen ihr und den Regungen der frommen Freundestreue zu wanken beginnt, bestärkt ihn Thekla selbst in seiner frühern Wahl. Der Zug ihres Herzens ist auch hier des Schicksals Stimme. Doch schnell, in grausendem Zusammenklang, zeigt sich auch die äußere Nothwendigkeit, den Liebling mit seinen Pappenheimern ziehen zu lassen. Mit seiner natürlichen Unerschrockenheit steht der

Heldenmüthige auch jetzt noch aufrecht im allgemeinen Schiffbruch, und schnell gefaßt, entweicht er dem Geschick noch an demselben Abend nach Eger.

Doch in diesem vermeintlichen Rettungsort ist ihm sein Verderben schon im voraus bereitet. An den Kommandanten der Festung hatte er Buttlern, dessen Freund und Landsmann, schreiben lassen, ihn in dieselbe aufzunehmen. Gordon öffnet sie unbedenklich, — weil ihm ein kaiserlicher Brief befiehlt, nach Buttler's Ordre blindlings sich zu fügen. „Bis hierher, Friedland, und nicht weiter!" spricht, nachdem Wallenstein mit den Treugebliebenen in Eger angekommen ist, durch Buttler's Mund die Schicksalsgöttin. Dieser will Ehr' und Leben verpfändet haben, ihn hier gefangen zu nehmen, und bewegt den greisen Kommandanten, ihm hierin Beistand zu leisten. Die Kunde kommt an, daß die Schweden den Max mit seiner Heldenschaar besiegt und getödtet haben, daß sie nur noch fünf Meilen entfernt stehen, daß sie Morgen, zwölftausend Mann stark, ihren Einzug halten werden. Terzky und Illo jubeln in blinder, übermüthiger Siegestrunkenheit, während sie schon vom Mordnetz umstrickt sind. Wenn in Buttler auch etwas für Wallenstein spräche — jetzt, wo die Schweden so eilend nahen, muß er ihn tödten, damit der Herzog nicht entkomme. Thekla vernimmt unterdessen den verhängnißvollen Tod ihres Max und eine blinde Gewalt treibt sie an, ihm zu folgen:

„Fortstoßend treibt mich eine dunkle Macht
Von dannen — Was ist das für ein Gefühl!
Es füllen sich mir alle Räume dieses Hauses
Mit bleichen, hohlen Geisterbildern an."

Selbst ihre Hofdame wagt nicht mehr zu bleiben. Wallenstein's Seele ist von der tiefen Trauer um den Liebling seines Herzens bewegt, aber keine innere Ahnungsstimme, versichert er, prophezeihe ihm etwas Schlimmes. In ruhiger Sicherheit überrascht ihn das Verderben, welches nichts aufzuhalten vermag, denn des Schicksals Schluß kann nichts vereiteln. Daß beim Auskleiden die goldne Kette, des Kaisers erste Gunst, entzwei sprang, hätte ihn warnen mögen. Des alten

Gordon Mahnung, den Tag vor dem Abend nicht zu loben, weiß er zu beseitigen; des Schicksals Neid sei auf das geliebte, reine Haupt des Hingeschiedenen abgeleitet. Vergebens wahrsagt ihm sein Astrolog aus grausenhaftem Planetenstand, daß ihm Unglück von falschen Freunden drohe; vergebens werfen sich ihm Seni und Gordon zu Füßen und flehen ihn, sich nicht mit den Schweden zu verbinden, vergebens sein Kämmerling. Buttler mit seinen Mordknechten tritt auf, und hört nicht Gordon's Flehen, dem Fürsten nur noch eine Stunde zu gönnen. Schwedische Trompeten, die man zu hören glaubt, beschleunigen die Unthat, — aber es war ein Irrthum, die Kaiserlichen sind's, die eingedrungen, von Oktavio selbst geführt. Sie kommen aber einen einzigen Augenblick zu spät, die Gräfin nimmt Gift, Thekla ist verschwunden, die Herzogin ringt mit dem Tod, und Oktavio kann sich seines Fürstenstandes nicht erfreuen, denn er hat keinen Erben mehr.

„Des Schicksals eiserne Gewalt, fürchterlich den Mann umstrickend, der sie zuerst gereizt, auf die zurückfallend, welche ihr dienten, und zermalmend alles, was sich ihnen näherte, ist das Thema des Wallenstein!“ [1] Das Verhängniß trägt einen vollständigen Triumph davon. Die Schicksalsidee wuchert in alle Theile des Dramas hinein, und organisirt das ganze Kunstwerk.

Nachdem wir den Aufbau der Tragödie auf der Schicksalsidee nachgewiesen haben, wenden wir uns zur Beurtheilung. Hier werden wir zuerst einleitend einzelne Bemerkungen über das Fatum in dem Schauspiel an einander reihen; dann unsern Zweifel dagegen erheben, ob überhaupt das Schicksal mit Recht zur Basis eines solchen realistischen Sujet wie Wallenstein gemacht worden sei; und endlich haben wir, diesen Gegenstand abschließend, den Beweis zu führen, daß im Wallenstein außer dem Schicksal noch ein zweites Prinzip waltet. Diese Analyse wird uns ein wissenschaftliches Verständniß der großen Schöpfung verschaffen.

[1] Ueber Schiller's Wallenstein, von Süvern, S. 155.

An der Art, wie Schiller das alles erdrückende Schicksal motivirt hat, lassen sich einige gegründete Ausstellungen machen. Das astrologische Orakel im ersten Aufzuge täuscht den Helden, um ihn zu stürzen, wenigstens wird es nirgends angedeutet, daß dieser sich selbst in der Auffassung des Orakels geirrt oder daß er falsch ausgelegt habe, — wie dieß der fromme Glaube der Griechen immer annahm. Warum läßt nun aber dasselbe Orakel dem Herzog durch Seni Unglück von falschen Freunden verkündigen (Akt 5, Scene 5)? Durch diese Warnung wirkte sich ja das Schicksal selbst entgegen. Denn das wird man doch nicht sagen wollen, daß diese feindselige Macht den Unglücklichen nur geneckt habe, indem sie ihm einen Wink gegeben, welchen zu befolgen es damals schon zu spät oder der Herzog allzu verblendet gewesen sei? Das wäre in unserer unfrommen Ansicht von dieser höhern Macht doch zu weit gegangen!

Ferner ahnet Wallenstein gar nicht, was ihm bevorsteht. Er lebt in einer ungeheuern Verblendung bis zum Moment seines Todes, und wie sehr auch das ganze Stück vom Schicksal gleichsam angefüllt ist, so vermag er ihm gegenüber doch keine Größe des Handelns zu zeigen, weil er nicht mit ihm kämpft, sondern mit ihm gut zu stehen meint. Der erhabene Gegenstand des Schicksals wird, um in der Schiller'schen Theorie[1] zu reden, nicht auf die Lebenskraft, sondern auf die Fassungskraft des Helden bezogen, und diese Fassungskraft unterliegt dem Versuch, sich von dem Schicksal einen richtigen Begriff zu bilden, ohne daß der Held dieses Unvermögen ahnet. Es ist also nur das „theoretisch Erhabene,“ „das Erhabene der Fassung,“ welches der Tragödie durch das Schicksal mitgetheilt wird. Das Schauspiel vergegenwärtigt uns von dieser Seite das Unvermögen des Menschen, das Ueberirdische, das Ewige (denn als solches ist das Schicksal vorgestellt) zu begreifen. Wallenstein wähnt mit unerschütterlicher Festigkeit, durch seine Astrologie der tiefsten Schicksalskunde theilhaftig zu sein und in Oktavio ein untrügliches Pfand seines Glückes zu besitzen, — und ist, wie Illo sagt,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1264 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 343.) Vergleiche Theil 2, S. 326 f.

mit sehenden Augen blind. Ein vor Buttler warnendes richtiges Gefühl legt er für eine Stimme aus, die der Lügengeist betrüglich nachgebildet habe (Akt 3, Scene 4), die vorbedeutenden Träume seiner Schwägerin erklärt er für Einbildungen, und seine auf die „tiefste Wissenschaft" (Akt 2, Scene 2) gebaute Sicherheit wächs't, je mehr er sich seinem Verderben naht. Kann die Kurzsichtigkeit des Menschen rührender und erschütternder vor Augen gestellt werden? So berührt das Drama in diesem Punkte das, von den Philosophischen Briefen an durch so viele Gedichte und Aufsätze sich hindurchziehende wissenschaftliche Interesse, die Anmaßungen der menschlichen Vernunft in ihre Schranken zurückzuweisen und als verderblich darzustellen.

Wallenstein, sagte ich oben, ahnet in seiner verhängnißvollen Verblendung sein Schicksal nicht. Aber es darf nicht übersehen werden, daß dieses Vertrauen auf seine Glückssterne nicht rein durchgeführt worden ist. Wie kann er kurz vor seinem Ende, selbst bei Erwähnung der Ermordung Heinrichs des Vierten durch Ravaillac, so unerschütterlich ruhig sein, er, welcher unmittelbar nach beschlossenem Abfall die Worte sprach (Akt 1, gegen das Ende):

„Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch schon für meine Brust geschliffen ist" ꝛc.

Diese Vorahnung, wenn sie auch aus einem augenblicklichen Gefühl seines Unrechts hervorgeht, stimmt nicht mit seiner sonstigen Sicherheit zusammen. Eben so fallen die Verse auf, mit welchen der Fürst die Diener des Schicksals, die Sterne, gegen den Verrath des Octavio in Schutz nimmt (Akt 3, Scene 9):

„Die Sterne lügen nicht, das aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal."

Wenn das Schicksal unvermeidlich ist, so kann nichts wider das Schicksal geschehen. Der Ausdruck ist der Homer'schen Dichtung entlehnt; aber bei Homer ist das Verhängniß nicht nothwendig bestimmend und unvermeidlich, wie in Schiller's Wallenstein (Akt 5, Scene 3). Und so möge hier noch

als eine Einzelnheit angeführt werden, daß Wallenstein einmal seiner Theorie untreu spricht, indem er auf die Nachricht der Gefangennehmung des Sesina ausruft (Akt 1, Scene 2): „Es ist ein böser Zufall!", später aber (Akt 2, Scene 3) dem Illo beweis't, daß es keinen Zufall gebe.

Wichtiger ist uns die Bemerkung, daß alle Hauptpersonen vom Schicksal ein zu klares Bewußtsein haben und allzuviel über dasselbe sprechen. Was sie sagen ist häufig kein Angstruf in ihrem Bedrängniß, kein unmittelbarer Erguß ihrer besondern Stimmung, kein eigenthümliches Gewächs einer individuellen Lage, sondern das Resultat einer überschauenden Reflexion, ein Schatz aus dem Ideenmagazin des Dichters. Durch diese theoretische Bearbeitung hat aber das Stück in der That mehr verloren, als gewonnen. Gerade durch das Raisonnement ist das Schicksal zu etwas Aeußerlichem, Fremdem geworden. Die vielen Reflexionen erheben das Fatum zu einer für sich bestehenden Allgemeinheit und reißen es dadurch gewaltsam von der Handlung weg, welche, wie schon Aristoteles sagt, immer etwas ganz Besonderes ist. Das Schicksal ist zu einer eigenen abstrakten Figur geworden, welche hinter der Scene ihr Wesen treibt nnd von hier aus geheimnißvoll die Handlung bestimmt. Es hat ein selbstständiges, abgesondertes Dasein. Eigentlich kommen, zeit- und charaktergemäß nur dem Helden mit seinem Doktor solche allgemeine Betrachtungen zu, denn er hat sich die Ergrübelung der Schicksalsgeheimnisse zum eigenen Geschäfte gemacht und diese seine Theorie, auf welche er baut, ist wahrhaft tragisch, weil sie sein eigener Fallstrick wird. Aber auch alle andere Hauptpersonen nehmen, bejahend oder läugnend, an dieser Schicksalstheorie Antheil, so daß sich aus dem Werke leicht eine ziemlich vollständige Lehre des Fatums ziehen ließe. Am meisten auffallend ist es, daß Thekla, die eben erst als ein junges Mädchen aus dem Kloster kommt, mit dieser antiken Idee so vertraut ist; und von den berühmten Versen (Piccolomini, Akt 3, am Ende): „Es geht ein finsterer Geist durch unser Haus" rc. bemerkt Tieck sehr treffend, sie gehörten zu denen, wo der Dichter die Person fast ganz vergesse und sie klängen ganz, wie das Gedicht eines tief

empfindenden Zuschauers auf das Gedicht selbst. Ueber die rechtmäßige antike Grenze aber hat unser moderner Dichter sein Schicksal hinausgetrieben, indem er es auch in der innern, geistigen Welt schalten läßt. Wallenstein sagt (Akt 1, am Ende):

„Recht stets behält das Schicksal; denn das Herz
In uns ist sein gebiet'rischer Vollstrecker."

Diesem Gedanken stimmt Thekla bei (Piccolomini, Akt 3, Scene 8):

„Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme."

Die Herzenstriebe selbst sind durch das Schicksal bestimmt. Wenn Wallenstein hauptsächlich durch einen äußern, so wird seine Tochter durch einen innern Schicksalsdrang ins Verderben gerissen, weßwegen sie sich auch (Piccolomini, Akt 3, Scene 9) erklärt, daß das Verhängniß sie durch Maxens himmlische Gestalt verderbe:

„Ein holder Zauber muß die Seele blenden,
Es lockt mich durch die himmlische Gestalt,
Ich seh' sie nah' und seh' sie näher schweben;
Es zieht mich fort mit göttlicher Gewalt,
Dem Abgrund zu, ich kann nicht widerstreben."

So wird hier und auch sonst das Handeln des Schicksals durch die Worte der Personen gleichsam begründet. Darin z. B., daß Terzky und Illo beim fröhlichen Festschmauß umkommen, verfährt das Schicksal nach der Theorie:

„Blindwüthend schleudert selbst der Gott der Freude
Den Pechkranz in das brennende Gebäude."

Durch diesen ausgedehnten Gebrauch des allwaltenden Schicksals, durch die Astrologie und die sich überall aussprechenden Wahrzeichen und Ahnungen ist im Drama eine poetisch symbolische Auffassung der Welt und des Lebens ausgesprochen, welche man ein Analogon der religiösen Denkweise nennen könnte; und wir sehen hier das Drama in eine andere Eigenthümlichkeit unseres Dichters einschlagen.[1]

[1] Siehe Theil 3, S. 147 ff.

In diese symbolische Betrachtung theilen sich der Herzog, Max, Thekla und selbst Buttler, und die Gräfin Terzky ist dadurch veredelt worden, daß sie sich im letzten Gespräch mit ihrem Schwager auch zu diesem höhern Glauben bekehrt zeigt. Nur Illo und Terzky wurzeln ganz und gar in der entgegengesetzten, in der verstandesmäßigen und gemeinen Ansicht der Dinge.

„In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne; —
Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
Ist deine Venus,"

spricht Illo zum Wallenstein (Piccolomini, Akt 2, Scene 6), worauf dieser Illo's Denkweise auf eine ganz vortreffliche Weise im Gegensatz zu seiner eigenen charakterisirt. Aber Illo beharrt bei seinem Unglauben:

„Und steht's
Nur erst hier unten glücklich, gebet Acht,
So werden auch die rechten Sterne scheinen."

Eben so klar und nur dem Begreiflichen zugewandt ist die Gräfin bis zum fünften Aufzug. Aber ihre ehrsüchtige Klugheit rettet sie so wenig, als ihren Schwager seine Theosophie. Ein Abgrund nimmt alle auf. Mit den Verblendeten und Strafbaren werden auch ganz Unschuldige, Max und Thekla, von demselben grausenhaften Verhängniß erdrückt. Die Kinder büßen mit den Vätern die Schuld der Väter. Die Erhebung des seines einzigen Sohnes beraubten, greisen Octavio in den Fürstenstand ist ein arger Hohn des Schicksals.

Nach diesen Bemerkungen werden wir unsern Zweifel, ob dieses alles umschließende und zernichtende Schicksal sich zu diesem dramatischen Gegenstand überhaupt eigne, näher aussprechen können.

Das Schicksal soll in der Tragödie das Sterbliche im Menschen nur deßwegen angreifen und zerstören, um das Göttliche in ihm sichtbar hervortreten zu lassen. Im Wallenstein aber bereitet das Schicksal nur eine allgemeine Niederlage, welche uns einen trostlosen entmuthigenden Anblick darbietet. Wir werden nur gerührt und erschüttert, aber nicht

wieder erhoben und beruhigt. Wozu die außerordentliche Maschinerie, wenn nichts als eine gewöhnliche Wirkung erreicht wird? Freilich hat die Tragödie durch diese, über alles Menschliche triumphirende Allmacht des Verhängnisses das Gepräge des religiös Erhabenen;[1] aber die jedem Schicksal überlegene, wenn auch sinnlich zusammenbrechende Charaktergröße leuchtet uns aus der grausenden Verwüstung nicht versöhnend entgegen, und so scheint das tragische Fatum seinen Endzweck nicht erreicht zu haben. Und dieß war unmöglich. Wallenstein erkennt die Unfälle, die ihn treffen, gar nicht als vom Schicksal über ihn verhängt — was selbst dem Leser schwer fällt anzunehmen; noch am Rande des Verderbens nennt er die Hoffnung seine Göttin, und indem er für einen verwerflichen Zweck gegen ganz natürliche Unfälle zu kämpfen meint, sehen wir ihn sich nur mit sinnlichen Waffen und auf irdischem Boden vertheidigen. Obgleich uns seine unselige Verblendung an das Ueberirdische erinnert, so läßt uns sein Charakter, so trefflich er ist, doch beinahe überall in der Sphäre des Realen, oder die herrlichsten Züge desselben, z. B. seine wirklich ideale Bekämpfung des Schmerzes über Octavio's Verrath, hängen mit der Schicksalsidee nicht zusammen. Das letzte Auftreten der Gräfin ist wirklich erhebender und größer, als der Held selbst vor unsern Augen sich zu zeigen Gelegenheit hat.

Dieses Unbefriedigende und Niederschlagende des Werks hat Süvern in seiner Schrift über Schiller's Wallenstein durch einen Vergleich mit der attischen Tragödie lichtvoll und ausführlich dargethan, und Tieck ist ihm in dem, was jener über den schwachen Ausgang des großen Werkes sagt, beigetreten.[2] Goethe bemerkt in Bezug auf diese Schwäche und andere Mängel, er finde Ursache, dieselben als pathologische

[1] Siehe Theil 2, S. 334 f.

[2] Was Schiller (Briefwechsel mit Goethe Theil 5, S. 285 ff.) in einem Briefe an Süvern diesem erwiedert, trifft dessen Einwendungen nicht im Geringsten, so daß man annehmen muß, dem Briefsteller sei der Inhalt der Süvern'schen Schrift nicht mehr gegenwärtig gewesen. Schiller schreibt, um sich zu vertheidigen, der modernen Tragödie überhaupt gerade das, was Süvern an seinem Wallenstein vermißt, als nothwendiges Erforderniß zu!

zu betrachten. „Hätte nicht Schiller an einer langsam tödtenden Krankheit gelitten, so sähe dieses Alles anders aus." Ihre beiderseitige Korrespondenz, hofft der Dichtergreis, werde den wahrhaft Denkenden zu den würdigsten Betrachtungen veranlassen und unsere Aesthetik immer inniger mit Physiologie, Pathologie und Physik vereinigen, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menschen sowohl, als ganze Nationen unterworfen seien.[1] Diesen Briefwechsel haben wir im vorigen Theil in Bezug auf Wallenstein dem Leser vollständig dargelegt; es möchte aber zu bezweifeln sein, ob sich mittelst desselben die fragliche Thatsache ganz aus körperlichen Gründen erklären lasse. Warum ist denn Wallenstein's Lager an keiner einzigen Stelle siech, welches doch zu einer Zeit verfaßt wurde, wo Schiller viel mehr kränkelte, als in dem Jahre der Vollendung des dritten Stückes? Auch haben wir es schon früher[2] bemerkt, daß Schiller's Geistesanstrengung wohl seinen Körper erschöpfte, aber sein Geist von den Einflüssen des Körpers unabhängiger war, als vielleicht die Seele irgend eines andern Dichters. Es liegt näher, den Grund dieser Erscheinung in dem Stoffe der Dichtung und in dem innern Dichter zu suchen. Wir wissen, wie Schiller dem Goethe'schen Stil nachfolgend zu dem realistischen Wallenstein geführt wurde, wie er aber auch gleichzeitig auf Veranlassung der Griechen und Humboldt's sich die Schicksalsidee zu eigen machte. So kam es ganz natürlich und es war ihm nothwendig, ein Sujet und ein Prinzip zu verbinden, welche einander durchaus widerstreitend sind; und indem er sich der neuen anziehenden Grundidee mit der gewöhnlichen Lebhaftigkeit seines Geistes bemächtigte, trug er ihr Alles zu, und der Held verlor in dem Grade, als das Schicksal gewann. Hierzu trat noch, daß die heroische Stimmung seiner Seele, welche in seiner Jugend so kolossale Gestalten getrieben hatte, längst durch das humane Lebenselement gemildert worden und ihm zum Theil gewichen war. Die humanen Gefühlsstimmungen neigten ihrer Natur nach mehr

[1] Goethe's Werke, Bd. 45, S. 155 f.
[2] Siehe Theil 3, S. 60.

zum Rührenden, als zum Erhabenen hin. Wir haben schon früher [1] an Schiller's Theorie getadelt, daß er dem Rührenden zu viel einräumte, und so finden wir auf eine überraschende Weise, durch welche uns die strenge Konsequenz in Schiller's geistigem Leben von Neuem bestätigt wird, denselben Fehler, welchen wir in seiner Lehre rügten, hier in der Ausübung und Anwendung wieder. Alle Erhabenheit im Drama hat das Schicksal an sich gezogen, und der Held ist gleichsam nur dessen Folie.

Nach dem, was wir bisher dargelegt haben, ist das Schicksal, so bedeutungsvolle, reiche und tiefe Bezüge und Ideen ihm der Dichter auch abgewann, doch nur in das Drama hinein gekünstelt und paßt nicht recht zum Hauptcharakter. Dringen wir aber auf dem Wege unserer genetischen Erklärung noch tiefer ein, so sehen wir in der That die Handlung zugleich von einem zweiten Prinzip ausgehen und abhangen, und das Schicksal erscheint uns für die Anlage des Ganzen überflüssig und für dessen klare Auffassung sogar störend. Dieses ist der dritte und auch der wichtigste Punkt, über welchen ich in dem Gebiete des Verhängnisses zu sprechen habe; aber ich muß einige Fäden aus Schiller's früherm Geistesleben aufgreifen.

Schiller sagt in Bezug auf seinen Don Karlos: [2] „Während der Zeit, daß ich diese Tragödie ausarbeitete, welches mancher Unterbrechungen wegen eine ziemlich lange Zeit war, hat sich — in mir selbst Vieles verändert. An den verschiedenen Schicksalen, die während dieser Zeit über meine Art, zu denken und zu empfinden, ergangen sind, mußte nothwendig auch dieses Werk Theil nehmen. Was mich zu Anfange vorzüglich in demselben gefesselt hatte, that diese Wirkung in der Folge schon schwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indeß bei mir aufkamen, verdrängten die frühern. — Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stücke getragen; ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüthe eines einzigen Sommers sein."

[1] Siehe Theil 2, S. 306.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 772. 2. (Oktavausgabe Bd. 10, S. 354.)

Diese Gedanken finden auch ihre volle Anwendung auf den Wallenstein, ungeachtet der Verfasser sich hier nicht, wie in Don Carlos, durch Bekanntmachung einzelner Scenen Fesseln für die folgenden anlegte. Seit 1790 hegte und pflegte er diese dramatische Idee und spätestens seit 1792 schrieb er, immer wieder zu ihr zurückkehrend, wenigstens einzelne Auftritte. Nothwendig nahm also auch Wallenstein Theil an Schiller's rastlos fortschreitender Bildung, aber die erste Konception mußte bestimmend oder doch höchst einflußreich auf die spätere Vollendung sein. Hängt doch für ein schriftstellerisches Werk von der frischen Uranlage beinahe eben so viel ab, als für unsere ganze Lebenszeit von den ersten Kinderjahren.

Die Schicksalsidee wurde erst seit dem Jahre 1795 in Schiller's Seele einheimisch. Wie nun? wäre der Wallenstein vor dieser Zeit beendigt worden, mit welcher feindlichen Macht hätte dann der Dichter seinen Helden in Kampf gestellt? Nothwendiger Weise mit den eingeführten Formen der gesellschaftlichen Ordnung, denn es blieb ihm überhaupt keine andere Wahl übrig,[1] und hätte er auch zu wählen gehabt, er hätte damals noch keine andere Wahl treffen können. Ich habe nachgewiesen, daß Schiller's historische Schriften unter derselben Grundidee stehen, welche seine Jugenddramen belebt.[2] Wäre also in dieser Zeit (1792), wo Schiller das antike Schicksal sogar unter der Würde der neuern Tragödie hielt,[3] unser Drama vollendet worden, so hätte es sich ganz auf dem Prinzip aufgerichtet, welches damals noch in Schiller's Seele vorherrschte. Wallenstein im Drama, einer der Hauptheldendes dreißigjährigen Kriegs, wäre mit diesem Kriege unter denselben kosmopolitischen Gesichtspunkt gestellt worden.[4] Erst seit 1793 zogen sich allmählig seine Freiheitsideen ganz ins Sittliche zurück[5] und nahmen seine politischen Ansichten endlich die Umbiegung, welche am Ende unserer Schrift

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.
[2] Siehe Theil 2, S. 204 ff.
[3] Siehe Theil 4, S. 11.
[4] Siehe Theil 2, S. 187.
[5] Ebendaselbst, S. 342.

ausführlich vor Augen gestellt werden soll. Und jetzt war es, wo ihm die Schicksalsidee willkommen kam, durch welche er sein Drama von der Reihe der frühern losriß und auf ein neues Beet verpflanzte.

Aber es war nur ein künstliches und gewaltsames Verpflanzen, denn gekeimt und seine Grundgestalt getrieben hatte das Drama doch einmal auf gleichem Boden mit den vier ersten Schauspielen, und dieser ursprüngliche Typus konnte durch das Schicksal nicht mehr verborgen werden, so wie es sich mit ihm auch nicht vereinigen wollte.

Gehen wir von diesem Standpunkte aus, so sehen wir die Tragödie, indem sie dem gesetzmäßigen Bildungsgang Schiller's während so vieler Jahre folgte, innerlich werden, und indem sie die neuen Ueberzeugungen und Ansichten ihres Schöpfers aufnahm, sehen wir sie ihre jetzige Gestalt gewinnen.

Das vorliegende Grundmotiv des Werkes war also einfach, der geschichtlichen Ueberlieferung gemäß, Auflehnung eines durch geistige Kraft und äußere Stellung übermächtigen Mannes gegen die gesellschaftliche Ordnung und sein hierdurch herbeigeführter Untergang. Wallenstein wurzelte, so wie Don Karlos,[1] ganz im Natürlichen und in menschlichen Verhältnissen, und das Stück konnte sich ohne Einfluß des mythischen Schicksals ganz als moderne Tragödie vollenden. Zwei gewaltige Motive fand der Dichter geschichtlich vor, Ehrgeiz und Rachsucht. Dabei aber konnte er nicht stehen bleiben. Nachdem einmal mit dem Don Karlos die begründend politische Gedankenbewegung[2] eingeschlagen war, konnte nicht mehr auf den bloß negirenden Standpunkt des Fiesko hinab gestiegen werden. Unsere Tragödie setzt in ihrer ersten Anlage das Drama Don Karlos fort — in dem Helden Wallenstein hat der jugendliche, phantastische Marquis Posa gleichsam eine männliche und historische Figur gefunden. Er vereinigt eine von Rachsucht gegeißelte Ehrbegierde mit kosmopolitischen, philanthropischen Ideen, und sollte ursprünglich als der unglückliche Begründer einer neuen Ordnung der

[1] Siehe Theil 1, S. 317.
[2] Ebendaselbst, S. 248.

Dinge und nicht als ein Verbrecher dargestellt werden, welchen der Rache Strahl für seine Unthat trifft (Akt 1, am Ende).

Diese Betrachtungsweise wird uns die interessantesten und tiefsten Blicke in unser dramatisches Werk gewähren.

Der Gegensatz zwischen dem Vernünftigen und historisch Gegebenen, das Fundament aller Jugenddramen und geschichtlichen Schriften Schiller's, durchdringt auch den Wallenstein, nur ist dieser Gegensatz hier philosophischer behandelt und liberaler beurtheilt. Sogleich im Anfang der Piccolomini (Akt 1, Scene 4) antwortet Max dem Questenberg, welcher sich beklagt, daß Wallenstein so handle, als wäre er mit seiner Würde schon geboren:

„Ist er's denn nicht? Mit jeder Kraft dazu
Ist er's, und mit der Kraft noch obendrein,
Buchstäblich zu vollstrecken die Natur,
Dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern.

Es ist dasselbe Wort, welches nach dem Bericht des Wrangel (Akt 1, Scene 5) der schwedische König zu sagen pflegte: „Und stets der Herrschverständigste sollte Herrscher sein und König." — Im Verfolg jenes Gesprächs spricht aber Max den welthistorischen Gegensatz noch viel bestimmter aus:

„Es braucht
Der Feldherr jedes Große der Natur;
So gönne man ihm auch in ihren großen
Verhältnissen zu leben. Das Orakel
In seinem Innern, das Lebendige —
Nicht todte Bücher, alte Ordnungen,
Nicht modrige Papiere soll er fragen."

In der alles umgestaltenden Zeit des dreißigjährigen Kriegs konnte Buttler nach Erwähnung des Bernhard von Weimar und Anderer mit Recht sprechen:

„Wer unter diesen reicht an unsern Friedland?
Nichts ist zu hoch, wonach der Starke nicht
Befugniß hat, die Leiter anzulegen."

Worte, welche offenbar, wie so manche des Stückes, mit Hinblick auf die Zeitverhältnisse des Dichters gesagt sind. Auch die Gräfin beruft sich (Akt 1, Scene 7), um den schwankenden Helden zum Abfall zu bestimmen, auf diese „starken Hände der Natur, des Riesengeistes, der nichts von Verträgen weiß und nur sich gehorcht.“ Und Wallenstein selbst schildert den Feind, gegen welchen er zu kämpfen hat, sehr bestimmt (Akt 1, Scene 4):

„Nicht was lebendig, kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer warnend immer wiederkehrt,
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten!
Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.
Weh' dem, der an dem würdig alten Hausrath
Ihm rührt, das theure Erbstück seiner Ahnen rc.“

So wird also das Vernünftige als das Angeborne, als die Natur dem Vertragsmäßigen, dem „verjährt geheiligten Besitz,“ der „in der Gewohnheit festgegründet ruht,“ entgegengesetzt, und gegen die letztere Potenz, wie er es ja selbst sagt, kämpft Friedland.

Wie er aber nicht gegen das Schicksal kämpft, so bedurfte es dessen auch gar nicht, um ihn zu seiner That anzutreiben. Die neue Ordnung der Dinge, die er stiften wollte, war für seinen Ehrgeiz und seine Rachsucht ein hinreichender Beweggrund. Wallenstein will den Krieg endigen, ihm ist es um das große Ganze, nicht um die egoistischen Zwecke des Kaisers zu thun. Daher sagt Max (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), der Wiener Hof mache dem Fürsten das Leben sauer, erschwere ihm alle Schritte —

„Warum? Weil an Europa's großem Besten
Ihm mehr liegt, als an ein paar Hufen Landes,
Die Oestreich mehr hat oder weniger rc.“

Man glaube nicht, dieses sei eine unreife Idee des jugendlichen Max; Wallenstein sagt es selbst (Piccolomini, Akt 2, Scene 7):

„Vom Kaiser freilich hab' ich diesen Stab,
Doch führ' ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr,
Zur Wohlfahrt Aller, zu des Ganzen Heil,
Und nicht mehr zur Vergrößerung des Einen.“

Es gereut ihn, früher als ein treuer Fürstenknecht der Völker Fluch auf sich geladen zu haben, was er eben so wenig sein will, als Marquis Posa „Fürstendiener.“ Diese seine Posa-Tendenz spricht der Held auch gegen die an ihn abgeschickten Kürassiere aus (Wallenstein's Tod, Akt 3, Scene 15):

„Mir ist's allein ums Ganze. Seht! ich hab'
Ein Herz, der Jammer dieses deutschen Volks erbarmt mich ꝛc.“

Und wenn man einwenden wollte, daß dieß, was er hier öffentlich äußert, seine innerste Meinung nicht sei, so höre man ihn zu Terzky reden (Piccolomini, Akt 2, Scene 5):

„Mich soll das Reich als seinen Schirmer ehren;
Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig
Mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen.“

Er wollte die Kriegsfackel, die, von Oestreich angefacht, nun schon fünfzehn Jahre gewüthet, löschen und über Deutschland eine schöne Zukunft heraufführen. Wie Ferdinand der Zweite in Schiller's Geschichte des dreißigjährigen Krieges allenthalben als der Unterdrücker „der deutschen Freiheit“ erscheint,[1] so sollte Wallenstein im Drama als ihr Retter und Begründer dargestellt werden. Dieser politischen Hauptrichtung des Drama's schloß sich natürlich auch der religiöse Freiheitskampf der Zeit an — wie ja auch Marquis Posa religiöse Duldung fordert auf der Grundlage der politischen Freiheit, für die er eigentlich zunächst glüht. Der Gegensatz des Abgestorbenen und neu sich Gestaltenden stellt sich als der Unterschied des Katholicismus und Protestantismus dar. Daher sagt Wallenstein zu Wrangel (Akt 1, Scene 5):

„Ihr Lutherischen fechtet
Für eure Bibel; euch ist's um die Sach',
Mit eurem Herzen folgt ihr eurer Fahne,
Wer zu dem Feinde läuft von euch, der hat
Mit zweien Herrn zugleich den Bund gebrochen.
Von all' dem ist die Rede nicht bei uns.“

[1] Siehe Theil 2, S. 188.

Wallenstein selbst ist aber, wie alle Lieblingshelden Schiller's, über die religiösen Glaubensmeinungen der Zeit erhaben — „Alles ist Parthei," sagt er, „und nirgends kein Richter;" — aber er neigt durch seine politischen Ideen zum Protestantismus hin. Im Gespräch mit dem Bürgermeister von Eger spricht er seine Gesinnung aus (Akt 4, Scene 3):

Seid ohne Furcht! Ich hasse
Die Jesuiten — läg's an mir, sie wären längst
Aus Reiches Grenzen — Meßbuch oder Bibel!
Mir ist's all' eins — ich hab's der Welt bewiesen.
Die span'sche Doppelherrschaft neiget sich
Zu ihrem Ende, eine neue Ordnung
Der Dinge führt sich ein."

Daher sagt auch Buttler (Akt 5, Scene 1):

„Auch die Bürger
Erklären sich für ihn; ich weiß nicht, welch
Ein Schwindelgeist die ganze Stadt ergriffen.
Sie sehn im Herzog einen Friedensfürsten,
Und einen Stifter neuer goldner Zeit."

Wallenstein ist also ein anderer Posa — er ist es nach der ersten Anlage des Drama's, von welcher diese Züge in die jetzige Bearbeitung herübergenommen sind.

Wenn dieser großartige Zweck ihn bestimmte, was bedürfte es neben dem Ehrgeiz und der Rachsucht noch des Schicksals, um sein Unternehmen zu motiviren? Hätte der Held ohne das Schicksal auch moralisch verloren, worauf nicht viel ankommt, ästhetisch hätte er gewonnen, wenn er sich selbstständig und freiwillig bestimmt hätte. — Im Verlauf der dramatischen Handlung aber folgt doch eigentlich alles dem Naturgang — die Menschen, die Umstände, der Zufall thun alles, und der Dichter sucht uns vergeblich zu überreden, daß außerdem noch die Hand des geheimnißvollen Schicksals geschäftig sei. Auch Buttler läßt sich keineswegs durch das Schicksal führen.

In der That tritt auch aus der ganzen Tragödie dieses zweite, das politische Prinzip so stark hervor, daß ein Studium derselben erforderlich ist, um zu erkennen, der Dichter habe sie unter die Grundidee des Schicksals stellen wollen.

Wenn uns diese Idee nicht immer wieder eingeschärft würde, hielten wir sie für eine astrologische Grille Wallenstein's.

Warum hat nun Schiller diesen ersten Grundtypus in die Form des Fatums gegossen? Weßwegen sank ihm das moderne tragische Prinzip so sehr an Ansehen, daß er, Humboldten folgend, das antike Schicksal in seine Dichtung aufnahm? Was verleidete ihm seinen schon eingeschlagenen Weg, daß er in eine unbetretene Straße ausbog?

Nichts anderes veränderte seinen dramatischen Standpunkt, als seine veränderte sittlich politische Ueberzeugung. In der Lebensrichtung, in welche Schiller's Jugenddramen und historische Schriften geschrieben sind, wurde die Idee des Wallenstein zuerst ausgebildet. Nun traten einige Jahre ein, in welchen an das angefangene Stück kaum mehr gedacht werden konnte. Als es der Dichter im Jahr 1796 wieder aufgriff, stand er auf einem andern politischen Boden. Er nahm das Werk also zu sich herüber und vollendete es im Sinne seiner jetzigen Ansichten.

Nach dem ursprünglichen Plan nämlich nahm Schiller noch Parthei für seinen Helden, so wie er in Don Karlos auf der Seite Posa's und seines königlichen Freundes stand. Nun aber, im Interesse der *gesetzmäßigen Ordnung der Gesellschaft* und in der Ueberzeugung, daß man kein Ideal politischer Glückseligkeit durch ein Unrecht realisiren dürfe,[1] konnte er die Unternehmung seines Helden, auch in der kosmopolitischen Gestalt, in welche er sie gebracht hatte, nicht mehr loben, ja er mußte sie verdammen.

So mischte sich auch hier, wie beinahe überall, Schiller's *sittliches* Gefühl und Urtheil ein. Er vollendete die Dichtung innerhalb seiner jetzigen sittlichen Weltbetrachtung, ohne daß er jedoch die frühere kosmopolitische Gestalt, die wir eben für sich hervorstellten, ganz aufgab. Es kam nun darauf an, einerseits Wallenstein's verwerfliche That so zu motiviren, daß sie nicht verabscheuenswürdig erschien, andererseits aber ihr auch nicht zu viel einzuräumen, damit sie den Leser nicht für sich einnehme, und das gesetzmäßig Bestehende möglichst in Schutz zu nehmen.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1229, 1. u. (Oktavausg. Bd. 12, S. 193.)

Den großen Dienst, seinen Helden moralisch besser zu machen, leistete dem Dichter das Schicksal. Deßwegen sagt er, sich selbst erläuternd, im Prolog von seiner Dichtung:

„Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang,
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.“

Was hat eigentlich, könnte man einwenden, der Dichter seinen Helden von seiner Schuld zu erleichtern? Auch der Schuldbeladene, wenn er mit Kraft nach einem hohen Ziele strebt, ist ein Gegenstand der Kunst. Aber Schiller's Poesie ist einmal von sittlichen Interessen und Rücksichten bewegt und eingenommen.

Außer durch das Schicksal entschuldigt ihn der Dichter auch noch durch ein sittliches Motiv. Als der Held von den sich rasch folgenden Angriffen des Schicksals erschöpft und dem ungleichen Kampf nicht mehr gewachsen ist, tritt die Gräfin Terzky am Ende des ersten Aktes auf, welche ihm auf einen Augenblick sein glückliches Gefühl übertäubt und so den von allen Seiten erleichterten Entschluß rasch entscheidet. Die Gräfin wirft ihrem Schwager [1] Feigheit vor; sie malt ihm das Schreckbild eines müßigen, nichtigen Privatlebens auf seinen Schlössern aus; sie spricht ihm von dem allgemeinen Naturrecht der Nothwehr; sie sucht ihn durch Grundsätze der sogenannten höhern Politik zu gewinnen. Alles vergebens! Als ihm die Schicksalsschwester [2] aber endlich vorstellt, daß der Kaiser bisher durch Wallenstein im Reiche Thaten ausgeführt habe, die nach der gesetzmäßigen Ordnung nie geschehen durften —

„Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm
Die Rede nicht sein kann von Pflicht und Recht,
Nur von der Macht und der Gelegenheit“ —

da ergibt er sich seinem Schicksal. Er selbst sagt später in demselben Sinn:

[1] Sie ist die Schwester der Herzogin, nicht die Schwester Wallenstein's.

[2] Wie schön, wenn sie Schiller in dieser Scene als eine Dienerin des Schicksals gezeichnet hätte! Sie handelt wenigstens ganz in dessen Sinn.

„Nicht meiner Treu' vertraute sich der Kaiser;
Krieg war schon zwischen mir und ihm, als er
Den Feldherrnstab in meine Hände legte“ 2c.

Wallenstein's sittliches Bedenken aber charakterisirt mehr, als alles Andere, den Standpunkt des Dichters. In dem frühern Schauspiel treibt Marquis Posa mit dem König, der sich seiner Treue anvertraut hat, ein unredliches Spiel, er entwirft sogar einen Plan, daß sein Freund mit dem ihm übergebenen königlichen Heere die Niederländer unterstütze und den eigenen Vater bekriege. Und weder Posa, noch Don Karlos, noch die Königin äußern im Geringsten über ihr Beginnen sittliche Zweifel. Die Freiheitsidee hat allein das Wort, alle ihr widerstreitenden Tugenden sind nicht stimmfähig. Wie ganz anders ist dieß in unserer Tragödie! In dieser Dichtung hat Schiller einen neuen Chor von Tugenden eingeführt, welchen er mit den Freiheitsideen in eine selbstständige Wechselwirkung setzte, so daß der unbefangenen sittlichen Betrachtung hier ein weiter Spielraum geboten ist. Ja, dieses ganze System von Tugenden, die sich an das gesetzlich Bestehende halten, ist hier ganz besonders verherrlicht. Es ist, als wollte der Dichter wieder einbringen, was er früher versäumte, als wollte er sich gegen die Meinung ausdrücklich verwahren, daß er in die revolutionären Ideen seiner Zeit einstimme, als wollte er den Eindruck, den seine Poesien der ersten Periode hervorbrachten, paralysiren. Er legt an manchen Stellen ein um so größeres Gewicht auf diese konservativen Tugenden, da er sie gegen seine eigene frühste Anlage des Stückes zu vertheidigen hat. Wallenstein sagt, daß sein Bewußtsein den harten Schritt tadle, den er thue (Akt 1, Scene 5), und es scheint ihn nach der Unterredung mit Max zu gereuen, daß er ihn gethan. Er selbst ist der Lobredner der Tugend, die er verletzt:

„Die Treue, sag' ich euch,
Ist jedem Menschen, wie der nächste Blutsfreund;
Als ihren Rächer fühlt er sich geboren“ 2c.

Er selbst nennt sein Unternehmen, welches Max mit dem Ausdruck Verrath bezeichnet, ein Verbrechen (Akt 1, Scene 4 am Ende). „Kehre zurück zu deiner Pflicht!“ ruft ihm Max

zu; Wrangel nennt die Empörung einen Treubruch, eine Flucht und Felonie, die ohne Beispiel sei in der Welt Geschichten; und selbst die Personen, welche zu dem Abfall antreiben, schützen sich gegen ihr tadelndes Gefühl nur durch gemeine Grundsätze. „Ich bin fertig," ruft Illo aus, „spricht man von Treue mir und Gewissen." „Nur vom Nutzen wird die Welt regiert," meint Terzky; und die Grundsätze seiner Gemahlin stimmen damit überein: „Aller Ausgang ist ein Gottesurtheil" und „Es gibt kein anderes Unrecht, als den Widerspruch." In dem Don Karlos dagegen fehlt dieser ganze Tugendkranz der Treue, Pflicht, Dienstehre, Eideserfüllung, sogar dem Vorstellungskreise der Personen.

Auch im Allgemeinen wird überall den Rechtspflichten und den Gebräuchen im Gegensatz gewaltsamer Umgestaltungen Lob ertheilt. Auf eine geniale, unvergleichlich schöne Weise stellt Octavio (Piccolomini, Akt 1, Scene 4) die alten Einrichtungen als Schutzwehren der bürgerlichen Freiheit dar:

„Mein Sohn! Laß uns die alten, engen Ordnungen
Gering nicht achten! Köstlich unschätzbare
Gewichte sind's, die der bedrängte Mensch
An seiner Dränger raschen Willen band;
Denn immer war die Willkür fürchterlich" ꝛc.

Eben so herrlich ist Gordon's Ausspruch (Akt 1, Scene 2), daß der Mensch dem Uebermuth anheimfalle, wenn er sich nicht dem positiven Gesetze unterwerfe:

„Denn um sich greift der Mensch, nicht darf man ihn
Der eignen Mäßigung vertrauen. Ihn hält
In Schranken nur das deutliche Gesetz
Und der Gebräuche tiefgetretne Spur."

Und ganz in demselben Sinne sagt sogleich darauf Buttler zu Gordon:

„Laßt euch das enggebundene Vermögen
Nicht Leid thun. Wo viel Freiheit, ist viel Irrthum;
Doch sicher ist der schmale Weg der Pflicht."

Die Vorliebe für das Bestehende trennt den Wallenstein ganz von Don Karlos. Um dem Bestehenden nicht zu nahe zu

treten, hat der Dichter endlich Wallenstein's That gar nicht so vielfältig gerechtfertigt, als er es hätte thun können. Sie würde dann aufgehört haben, deutlich als ein Verbrechen zu erscheinen! Hätte Schiller seinen Helden wirklich als Wiederhersteller der Reichsfreiheit, als Beschützer des Protestantismus und als Friedensfürsten darstellen wollen, so wäre ein dem Don Karlos ähnliches entzückendes politisches Heroengemälde entstanden. Das sollte aber in der letzten Umarbeitung vermieden werden. Wallenstein's That durfte nie aufhören, uns als ein Verbrechen zu erscheinen, und wird nur als solches entschuldigt. Er lebt, spricht und handelt in dem Gefühle, daß seine Sache schlecht sei. Hielte er an seinem kosmopolitischen Prinzip fest, wie entschlossener und erhabener stünde er da, statt daß er jetzt beinahe nur durch die Fassung groß erscheint, mit welcher er die Schläge des Schicksals erträgt. Wie ganz anders würde er sich dem Max gegenüber (Akt 2, Scene 2) vertheidigen können! Er konnte sein Vernunftrecht gegen das historische Recht geltend machen — ja er konnte das von dem Kaiser mißhandelte historische Recht selbst als einen Bundesgenossen seiner Absichten, seines Unternehmens aufrufen. Böhmen war ja ursprünglich ein Wahlreich und erfreute sich der Religionsfreiheit (Piccolomini, Akt 4, Scene 5) — was wollte der dramatische Wallenstein anders, als die greuliche Tyrannei (Akt 1, Scene 5) durch den rechtlichen Zustand verdrängen und dann die böhmische Krone als einen Lohn der Nationaldankbarkeit hinnehmen? Ferdinand trat die deutsche Reichsfreiheit mit Füßen — wie nun, wenn Wallenstein ihr Retter werden wollte (Piccolomini, Akt 2, Scene 7)? Der Held stellt sich selbst herunter, wenn er sich einmal mit Karl von Bourbon und das andere Mal mit Cäsar vergleicht (Akt 1, Scene 6, und Akt 2, Scene 2), denn jener war nur von Rachsucht, dieser nur von Ehrgeiz getrieben, Wallenstein aber von kosmopolitischen Ideen. Wie viel näher lag es, sich mit Moritz von Sachsen zusammenzustellen, der ja Kaiser Karl den Fünften auch mit des Kaisers Heere, und in ihm sogar seinen Freund bekriegte! Bei dieser Stellung begreift man kaum, wie es dem Helden in den Sinn kommen konnte, zu sagen (Akt 1, Scene 7):

„Eh' mich die Welt mit jenen Elenden
Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
Eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerthe That.“

Und ich gestehe, daß mir auch seine Lobrede auf die Treue (Akt 1, Scene 6) sehr gezwungen vorkommt und ohne Anwendung auf ihn selbst. Wie kann er sich, wenn er von dem Kaiser abfällt, „den gemeinen Feind der Menschlichkeit“ nennen, vor dem sich Jeder wahre? — So sind also überall die das Leben erhaltenden Tugenden in den Vordergrund gestellt und die das Leben neu gestaltenden Beweggründe, die in des Helden Seele ruhen, wagen sich nur beiläufig hervor. Und dennoch scheint der Treue hie und da wieder ein zu enger Spielraum gegeben zu sein. Man erstaunt, wie Max noch Max sein und doch zu dem Abgeordneten seines Kaisers entrüstet sprechen konnte:

„Und hier gelob' ich's an, verspritzen will ich
Für ihn, für diesen Wallenstein, mein Blut.“

Wie? und wenn später Max zum Herzog sagt (Akt 2, Scene 2):

„Sei's denn! Behaupte dich in deinem Posten
Gewaltsam, widersetze dich dem Kaiser,
Wenn's sein muß, treib's zur offenen Empörung!
Nur — zum Verräther werde nicht;“

so fragt man mit Recht, ob nicht auch diese Empörung, die Max sogar theilen will, gegen Eid und Gewissen streite, und wo denn die scharfe Grenze zwischen beiden Pflichtverletzungen sei? Auch die Pappenheimer wollen nachher den Feldherrn „in seinem guten Rechte schützen gegen Jeden,“ nur wollen sie nicht treuloser Weise zum Feinde hinübergeführt sein.

So sehen wir also in unserm Drama ein doppeltes Prinzip, die Schicksalsidee und den Kosmopolitismus, und auch eine zwiefache politische Grundansicht möglichst mit einander vereinigt. Das Werk gleicht einem Gebäude, welches nach vielen Jahren nach einem andern Grundplan fortgesetzt und vollendet wurde, als es ursprünglich angelegt war, so daß von dem schon Aufgeführten auch Manches wieder eingerissen

werden mußte. Manche Bausteine, die hierdurch ausfielen, konnten dann von dem verständigen Baumeister von Neuem benutzt werden.[1]

„Wie der Scheidekünstler," sagt Schiller,[2] „findet auch der Philosoph nur durch die Auflösung die Verbindung." Sollte aber diese genaue Zergliederung uns den Genuß des ewigen Werkes verkümmern? Gewiß nicht! Unsere Einsicht in den Weltlauf und in das Menschentreiben mag häufig unsere frische Freude welk machen, und unser Herz mag sich in dem Verhältniß zusammenziehen, als unsere Erfahrung sich erweitert. So zerstört auch der Botaniker die Pflanze, deren Bau er erforscht, und er greift dann mit erhöhter Bewunderung nach einem neuen Exemplar, um Auge und Herz zu weiden. Eine Kunstschöpfung aber geht uns aus einer jeden wissenschaftlichen Untersuchung in erhöhter Schönheit hervor. Erst wenn wir sie gründlich verstanden haben, sind wir der Totalanschauung gewachsen, vermögen wir den Glanz der Wundererscheinung zu ertragen, und erst dann werden wir von einer Fülle einzelner Schönheiten entzückt, welche wir früher ganz übersahen.

Nach dieser Untersuchung der Grundtriebe und Grundgestalt unserer Dichtung wäre jetzt von dem zweiten Hauptgegenstand dieses Aufsatzes, von der Liebesepisode des Max und der Thekla zu sprechen.

Zwei Ideen, von denen sich in Schiller's frühern Werken kaum eine Spur findet, das Schicksal und die Tugenden der Treue, sind im Wallenstein zu einem ganzen Reich poetischer Ansichten und Gestalten ausgebildet. Dagegen spielt, was ihn früher vorzugsweise bewegte, das Freiheitsprinzip, hier eine nur untergeordnete Rolle. Zum Ersatz aber, wie wenn er sein Werk mit der weichen Seite seiner Seele um so fester hätte verbinden wollen, als er ihre heroische Seite wenig hervorkehrte, hat er den ganzen ruhigen und tiefen

[1] Mein Freund K. Rißler in Crefeld trifft mit mir, von einem andern Standpunkt ausgehend, in derselben Grundansicht zusammen, und ich wüßte nichts, was mich so erfreute, als die Uebereinstimmung mit einem so besonnenen, scharfen und gründlichen Denker.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1188, 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 3).

Ideenstrom der Humanität seines Herzens in diese Episode hineingeleitet, und in ihr einen Kreis von Ueberzeugungen und Anschauungen zum vollsten, schönsten Ausdruck gebracht, welche sich in frühern Schriften nur beiläufig und einzeln finden.

Die Liebe von Max und Thekla ist gewissermaßen ein in sich geschlossenes Ganze, welches durch sein ruhiges Bestehen in sich und seine Freiheit von allen äußern Zwecken einen Gegensatz gegen die übrige Handlung macht, die ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zwecke ist.[1] Die ganze Verwerflichkeit jener düster verworrenen Plane, sagt Tieck, spiegle sich in dieser reinen Liebe und wahren Natur. Max und Thekla stellen in ihrem reinen Kreis die edle, schöne Menschlichkeit selbst dar, wie sie ein Bestandtheil des innern Wesens unseres Dichters war. Was uns an den Liebenden entzückt — es ist Schiller's eigene Denkweise, Gesinnung und Natur.

Ich habe von den Kinderjahren Schiller's an[2] die goldnen Fäden dieses rein menschlichen Triebes, dieser sich immer edler und reicher entwickelnden Gefühls- und Gemüthswelt durch seine Lebensschicksale und seine mannichfaltigen Schriften verfolgt, und wir sind jetzt an der Stelle angelangt, wo alles dieß zusammengreift und sich zu einem ätherischen Bilde läutert. Wie Schiller in dem Don Karlos sein Freiheitsprinzip ausbeutete und in glänzenden Gestalten und erhabenen Bildern aus einander warf, so hat er in dem nächstfolgenden Drama, im Wallenstein, alle Schätze seines **Herzens** in eine eigene Episode zusammengestellt, indem sich nun auch sein zweites, sein **humanes** Lebenselement Genüge thun mußte.

Wie herrlich schildert Max sogleich bei seinem ersten Auftreten die sich selbst genießende edle Menschlichkeit im Gegensatz mit dem nichtigen Waffendienst, welchem die Seele mangle, welcher dem lechzenden Herzen nichts gebe! wie

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 360.

[2] Siehe Theil 1, S. 11. Theil 1, S. 26, 50, 293. Theil 2, S. 110, 123, 143 f., 207, 226, 314 ff. Theil 3, S. 101 f., 142 f., 164 f., 183, 245 ff. und an vielen andern Stellen.

herrlich den Frieden, in welchem allein das schöne Leben liege, im Gegensatz mit dem wüsten militärischen Handwerk! In gleichem Sinne setzt Thekla das Gemüth dem Spiel des äußern Lebens entgegen; wenn sie dieses durchmustert habe, sagt sie, kehre sie froher zu ihrem schönern Eigenthum zurück, zu ihrem sichern Schatz im Herzen (Piccolomini, Akt 3, Scene 4). Max hat bei dem Bankett seine Unterschrift verweigert — und er hat es ohne Argwohn gethan, durch ein unbewußtes Gefühl geleitet, so daß sein Vater zu ihm sagt:

„Dank's deinem Engel, Piccolomini!
Unwissend zog er dich zurück vom Abgrund."

An diesem wahrhaftigen innern Orakel scheitert die berechnete Verschlagenheit des Octavio: Max geht selbst zu Wallenstein, um sich Licht über dessen Schuld zu verschaffen. Durch einen geraden Schritt will er der Staatskunst mühevolles Gewebe durchreißen! Die feinste Kunst zersplittert an der einfachen Natur. Und in dem Spiegel dieses Herzens stellt sich Wallenstein voll als das dar, was er ist. Wer sonst vermöchte zugleich seinen großartigen Charakter und seine Verirrung so rein aufzufassen, als Max? Bezeichnend sind auch die Worte, welche Wallenstein zu ihm spricht:

„Sanft wiegte dich bis heute dein Geschick;
Du konntest spielend deine Pflichten üben,
Jedwedem schönen Trieb Genüge thun,
Mit ungetheiltem Herzen immer handeln."

Wer erkennt hierin nicht Schiller's Pflichterfüllung aus freier Neigung, aus schönem Triebe, wie er sie gegen Kant vertheidigte? Das „eigene Urtheil", „das eigene Licht", kommt dem jungen Piccolomini ohne reflektirtes Nachdenken, ohne theoretische Orientirung immer aus dieser klaren Herzensquelle. Dieser unmittelbaren Manifestation des Rechten wird aber der Vorzug vor den Aussprüchen des Verstandes gegeben. Daher sagt Max zu seinem Vater: „Dein Urtheil kann sich irren, nicht mein Herz", und Octavio vertraute seinen Sohn dieser „Unschuld seines Herzens" ruhig an (Piccolomini, Akt 5, Scene 1), nach dem Spruch im Genius:

„O dann gehe du hin in deiner köstlichen Unschuld."

Als ihm aber Octavio, als Vater und in des Kaisers Namen, befiehlt, mit ihm aus dem Lager zu fliehen, spricht er:

„Gebiete mir, was menschlich ist. Ich bleibe.
Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben,
Verschwende deine Worte nicht vergebens!
Dem Herzen folg' ich, denn ich darf ihm trauen."

So wenig, als der Vater ihm des Herzens Stimme übertäuben konnte, vermag es nachher der Herzog selbst. Jener kann seine schön menschliche Empfindung, dieser sein erhabenes Pflichtgefühl nicht besiegen. „Du zwingst mich," sagt Max zu Friedland, „eine Wahl zu treffen zwischen dir und meinem Herzen." Denn sein Herz offenbart ihm nicht allein, was edel und schön ist, sondern auch, was seine Pflicht von ihm fordert.

In diesen Gegensatz des schön Menschlichen und der erhabenen Pflicht sieht sich der Jüngling zuletzt noch versetzt. Er ist zur Thekla geeilt (Akt 3, Scene 18), „um von ihrem Herzen freigesprochen zu werden"; aber er findet sie mitten im Kreise der Ihrigen, deren gesunkene Größe er wieder erheben kann, wenn er auf der Seite des verehrten Feldherrn bleibt. Diesen Widerstreit — den einzigen, den es für einen Max geben konnte — hat der Dichter äußerst ergreifend dargestellt.

„O wohl, wohl hast du geredet, Vater;
Zu viel vertraut' ich auf das eig'ne Herz;
Ich stehe wankend, weiß nicht, was ich soll."

Er bedenkt sich nicht, der Thekla die Entscheidung zu überlassen, „es auf dieses Herz, das unfehlbare, heilig reine zu legen"; und als die Gräfin ihrer Nichte mit Bedeutung zuruft: „Bedenkt!" entgegnet er: „Bedenke nichts, sag', wie du's fühlst!" Thekla aber antwortet:

„Wie könnte das
Das Rechte sein, was dieses zarte Herz
Nicht gleich zuerst ergriffen und gefunden?
Geh' und erfülle deine Pflicht!"

Max dagegen spricht in diesem sittlichen Konflikt der Menschlichkeit das Wort, welche ja die eigenthümliche Enthüllung des Herzens ist:

„O auch die schönen, freien Regungen
Der Gastlichkeit, der frommen Freundestreue
Sind eine heilige Religion dem Herzen;
Schwer rächen sie die Schauder der Natur
An dem Barbaren, der sie gräßlich schändet.“

Unter welchem Barbaren hier, wie früher [1], nicht ein Wilder, sondern derjenige zu verstehen ist, welcher durch verkünstelte Bildung die unmittelbare Stimme der Natur in sich erstickt, welcher sich von jeder heiligen Fessel der Natur befreit hat. Denn das ursprünglich und untrüglich Menschliche fand unser Denker in dem Gefühl und Herzen, dieser geheimnißvollen Quelle alles Wahren, Guten und Schönen. Weßwegen es in der Hoffnung heißt, was die innere Stimme des Herzens spreche, das täusche die hoffende Seele nicht, und in Thekla, der Geisterstimme, wer es glaube, dem sei das Heilige nahe, denn jedem schönen gläubigen Gefühl liege eine Wahrheit zu Grunde, und weßhalb in den Worten des Wahnes vom Schönen und Wahren versichert wird:

„Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.“

Und eben, weil Max das Herz mit seiner Religion der Menschlichkeit nicht retten kann, deßwegen muß er selbst untergehen. Sein Wesen liegt ja in den edelsten Trieben seines Gemüthes. Dieser Verlust ist sein eigener Tod.

Die Blüthen dieses Herzens entfalten sich in dem Kreise des Max und der Thekla besonders reichlich in der Liebe. Denn die Liebe ist ja von „der Seelenschönheit unzertrennlich“ und „die schöne Seele kennt kein süßeres Glück, als in der Sinnenwelt ihren unsterblichen Freund zu umarmen“ [2]. In Max und Thekla hat Schiller sein eigenes Liebesideal ausgesprochen, wie er es dichtend, denkend, fühlend, lebend in sich ausgebildet hatte. Diese Liebe isolirt sich von der Welt, sie verläßt sich nicht auf Menschen, sondern nur auf das

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1190. 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 15). Vergleiche Theil 3, S. 164.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1159. 1. o. und 2. o. (Oktavausgabe Bd. 11, S. 462).

Herz der Liebenden; sie schwebt am Abgrunde des Verderbens und ist schnell vorüberschwindend, wie alles Schöne auf der Erde; aus Himmelshöhen fällt sie herab, wie in dem Gedichte „die Erwartung“ [1], und wird, wie ein heiliger Raub, in des Herzens Innerstem bewahrt, gerade so, wie in „dem Geheimniß;“ nur wenn sie ohne Hoffnung ist, wagt sie sich der Welt, „die nie das Glück erlaubt“, zu zeigen — denn „das Unglück braucht keinen Schleier mehr, das Geheimniß ist für die Glücklichen“ [2]. Der Thekla geht das menschlich Schöne nur in der Liebe auf, das Leben selbst ist nur eine Form, dem diese Liebe erst ihren Gehalt gibt (Akt 4, Scene 12). Daher beschränkt das Gedicht „Wo ich sei und wo mich hingewendet“ das Leben auf die Liebe; das Dasein selbst ist seinem rein menschlichen Gehalte, seinem Werthe nach zugleich mit der Liebe „beschlossen und geendet“. Wo die schöne Seele nicht mehr lieben kann, hört ihr Leben auf.

Aber nicht allein die Liebe, sondern überhaupt die poetisch symbolische Betrachtung der Welt, von welcher wir schon oben sprachen, geht aus dem Herzen hervor. Eine höhere Wahrheit des Gefühls, welche das Erzeugniß unserer Vernunft ist, stellt sich der begreiflichen Erkenntniß entgegen und bildet sich, in die Auffassung der Erfahrungswelt eindringend und diese in sich aufnehmend, zu der religiös-ästhetischen und symbolischen Weltanschauung, welche Schiller, scheinbar nur aus seiner eigenen, in der That aber aus der allgemeinen Menschennatur schöpfte, und denkend und dichtend darstellte. Auf dieses ideale Prinzip unserer Vernunft, von welchem aber nur die Gefühle des Herzens die ewig verständliche Kunde geben, führt Max (Piccolomini, Akt 3, Scene 4) Wallenstein's Astrologie zurück:

„Nicht bloß der Stolz des Menschen füllt den Raum
Mit Geistern, mit geheimnißvollen Kräften:
Auch für ein liebend Herz ist die gemeine
Natur zu eng, und tiefere Bedeutung
Liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre,
Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt“ ꝛc.

[1] Siehe Theil 3, S. 266.
[2] Ebendaselbst S. 268 ff.

Ueberall in der Sinnenwelt findet das Herz, das Gefühl, der Glaube Sinnbilder für die ewige Wahrheit der Vernunft, — wie ihrem Max noch die Geisterstimme der Thekla beistimmt:

»Wort gehalten wird in jenen Räumen
Jedem schönen gläubigen Gefühl.
Wage du zu irren und zu träumen,
Hoher Sinn liegt oft im kind'schen Spiel«.

So adelt überhaupt der Dichter den Traum, den Irrthum, das Spiel, den Schein [1], indem er zeigt, wie das gläubige Gefühl sich hieran das Ewige zum nahen, lebendigen Bewußtsein, zur unmittelbaren Anschauung bringt, und er meint, daß wir dann den höchsten menschlichen Standpunkt einnehmen, wenn wir durch diese Weltauffassung das Göttliche in uns, was sonst immer unbegreiflich bleibt, klar zu machen suchen. — Diesen ideal-ästhetischen Standpunkt schreibt Wallenstein ausdrücklich seinem Liebling in folgenden Worten zu (Akt 5, Scene 3):

„Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröthe webend —
Im Feuer seines liebenden Gefühls
Erhoben sich, mir selber zum Erstaunen,
Des Lebens flach alltägliche Gestalten«.

Welcher Dichter hätte den Unterschied des Realen und Idealen, und die Verschmelzung beider im ästhetischen Gefühl wahrer, tiefer und zarter aufgegriffen und herrlicher ausgesprochen, als unser Schiller?

In dem bisher Nachgewiesenen läge also der Gehalt unserer Episode. Es ist hier die vollendete Menschlichkeit dargestellt, wie diese, erhaben über die Vermittelungen der Wissenschaft, in den reinen Gefühlen, lautern Trieben, schönen Neigungen, edlen Kräften des Herzens sich himmlisch entfaltet. Wie das Prinzip der Tragödie das Schicksal ist, so ist das Herz die Grundidee dieses kleinern Gedichtes im Gedichte.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1217. 2. u. f. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 135 f.).

Zwischen diesen Polen schwebt und bewegt sich die ganze Handlung. Freilich erstreckt sich das Schicksal, wie wir schon früher bemerkten, auch über dieses innere Gebiet, und wie es den Helden durch seine eigenen bösen Gedanken fängt, so blendet es Max und Thekla durch den göttlichen unwiderstehlichen Zauber der Liebe. Doch wird in den Abschiedsworten der Thekla (Akt 3, Scene 21) auch das Uebergewicht des Herzens über das Schicksal anerkannt:

„Wie du dir selbst getreu bist, bist du's mir;
Uns trennt das Schicksal, unsre Herzen bleiben einig".

Und bei der allgemeinen Verwüstung des Schicksals finden wir nur einigen Trost in dieser so unvergleichlich enthüllten Schönheit des menschlichen Herzens. Wenn auch die Menschennatur vom Schicksal scheinbar erdrückt wird, müssen wir ihr dennoch einen unvertilgbaren Werth zugestehen. Was so herrlich ist, kann nicht vergänglich sein!

Gewiß, ihrem Gehalte nach gehört diese Episode zu dem Herrlichsten, was je ein in die Seelenschönheit Eingeweihter veröffentlicht hat. Wie ein anderer Tantalus hat Schiller die Geheimnisse der seligen Götter den Menschen verrathen. Ein gewisser Kreis von Lieblings- und Lebensüberzeugungen tritt hier reiner und zusammenhängender, als früher, hervor. Diese unglückliche Liebe hat schon tausend Herzen glücklich gemacht. Immer von neuem beleben sich Max und Thekla zum Liebes- und Herzensideal für jedes nachwachsende Geschlecht.

Aber vom dramaturgischen Standpunkte aus werden wir über diese Episode weder an und für sich, noch in ihrem Verhältniß zum Ganzen ein günstiges Urtheil fällen können. „Das überwiegend menschliche Interesse", welches Schiller an ihr nahm[1], ließ die freie objektive Gestaltung nicht aufkommen. Nicht nur die Liebesgeschichte und beide Charaktere, sondern auch ihre Zeichnung ist ideell, sentimental. Hätte der Dichter diesen Theil mehr in die Haupthandlung verflochten und ihn mit dem Geist der Zeit in größere Uebereinstimmung gebracht, so hätte derselbe zwar das allgemein

[1] Siehe Theil 3, S 386.

menschliche Interesse zum Theil eingebüßt; aber alles wäre wahrer und poëtischer geworden. Jetzt aber sind diese Scenen und Gestalten ein Gemälde ohne Schatten. Die Episode ist mehr lyrisch, als dramatisch, weßwegen sie Süvern mit dem antiken Chor vergleicht. Wie entzückend der sittliche Adel in diesem Gemälde auch sein mag, so hat Schiller doch seine Lieblingsansichten zu markirt und gleichsam zu theoretisch vorgetragen. Wenn die Herrlichkeit des Herzens in seiner schönen, naiven Unmittelbarkeit gezeichnet werden sollte, so kam alles darauf an, dasselbe als in bestimmter Wirksamkeit darzustellen. Max und Thekla sprechen von diesem Herzen offenbar allzu häufig, und vernichten die Unmittelbarkeit der Gefühle, auf die sie sich immer berufen, durch das reflektirte Bewußtsein, welches sie von ihnen haben. Sie verkündigen und preisen selbst die Tugenden und Seelenstimmungen, von denen sie erfüllt sind.

Der junge Piccolomini, für den Schiller „allein durch seine eigene Zuneigung interessirt war"[1], erscheint wie eine Wundergestalt in einer fremden Welt. Man könnte fragen, woher er seine ideal menschliche Bildung habe? Er ist doch, wie er selbst sagt (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), in des Lagers lärmendem Gewühl aufgewachsen, „das ihm die Jugend stahl[2], das Herz ihm öde ließ und unerquickt den Geist, den keine Bildung noch geschmücket". Wie kann sich in der Nähe, unter der Pflege des klugberechnenden Vaters ein so ganz entgegengesetzter Charakter im Sohn hervorthun, besonders da der Sohn den Vater hochachtete, sich also seinen Einflüssen nicht verschloß? Offenbar wollte der Dichter diese schöne Menschlichkeit durch Wallenstein selbst motiviren, denn der dramatische Wallenstein kennt und schätzt ja selbst, wie man an so vielen Stellen sieht, die untrüglichen Stimmen des Herzens. Max allein wird von Friedland geliebt, er allein ist das Kind im Hause — Wallenstein hat ihn

[1] Siehe Theil 3, S. 342.

[2] Max äußert sich hier beinahe so stark, wie Don Karlos über seine „knechtische Erziehung", Schiller's Werke in E. B., S. 250. 2. o. (Oktavausgabe Bd. 3, S. 153).

gehalten und getragen von Kindesbeinen an (Akt 3, Scene 18). Daher sagt auch Max zu seinem väterlichen Führer:

„Dir folgt' ich unbedingt. Auf dich nur braucht' ich
Zu sehn und war des rechten Pfads gewiß“.

Die Gräfin Terzky aber spricht diese erziehende Einwirkung ihres Schwagers auf Max in den Worten aus:

„Du liebst und preisest Tugenden an ihm,
Die du in ihm gepflanzt, in ihm entfaltet“.

Wallenstein selbst hat Maxens idealische Natur angeregt und groß gezogen, wie er ja alles um ihn herum zu wecken und zu stärken und neu zu beleben weiß (Piccolomini, Akt 1, Scene 4). Doch kann man sich des Karlos Seelenentfaltung viel eher aus seinem Freunde Posa erklären, als des jungen Piccolomini reine Idealität durch die schöne reale Natur des Wallenstein. Auch hat der spanische Königssohn über sich selbst bei weitem kein so waches Bewußtsein. Wallenstein hat seinem Max doch keinen Unterricht in der Seelenschönheit ertheilt!

Wenn man die ganz allgemein gehaltenen Vorzüge des Herzens von dem jungen Grafen wegdenkt, bleibt uns wenig mehr von ihm übrig, als Isolani's Erwähnung seiner Tapferkeit (Piccolomini, Akt 1, Scene 1), denn sein selbstgesuchter Tod erscheint uns doch nur als die verhängnißvolle Verzweiflung seines Herzens. Diese Tapferkeit hat er vor der Thekla voraus —

„In deiner Seele lebt
Ein hoher Muth, die Liebe gibt ihn mir“,

sagt sie zu Max — Thekla aber ist klüger als ihr Geliebter, der wirklich ein wenig gar kurzsichtig erscheint. Im Uebrigen verschwimmen beide Charaktere in einander, mit dem Unterschied, daß Max, weil er mehr in die Handlung hineinspricht, sich doch mehr hervorthut. Homer läßt seine Jünglinge sich nur in der Schlacht auszeichnen, und in der Berathung zurück treten. Schiller hat seinem sechs und zwanzigjährigen Helden offenbar geschadet, daß er ihn bei den

Ueberlegungen und Entschließungen der handelnden Personen betheiligt. Zur Gräfin sagt er (Piccolomini, Akt 3, Scene 3), es gehe um ihn etwas vor, wenn es fertig sei, komme es auch wohl bis zu ihm, und die gescheidte Frau spricht zu ihm, wie zu einem lenksamen Kinde; und auch beim Gastmal benimmt er sich unachtsam und träumerisch. Wie kann ein im praktischen Leben so unbedeutender junger Mensch in der Audienzscene (Piccolomini, Akt 2, Scene 7) das Wort nehmen:

„Hör' mich, mein Feldherr! Hört mich, Obersten!
Laß dich beschwören, Fürst! Beschließe nichts“ rc.

Ein guter Paladin vor Damen mag er sein — aber in dieser Männerversammlung sollte er keine Stimme haben, und man begreift es schwer, wie die planvollen, praktischen Männer seiner Umgebung das Geringste auf ihn halten können. Sie sehen ihn mit den Augen Schiller's, nicht mit ihren eigenen!

Dagegen möchte ich diesen Charakter gegen einen Vorwurf eines innern Widerspruchs vertheidigen. Max nehme, tadelt Tieck[1], im ersten Gespräche mit Octavio und Questenberg (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), die Parthei Wallenstein's, rechtfertige diesen und werde unwillig, ja unartig gegen den gemessenen Questenberg — und dennoch breche er sogleich nachher in ein begeistertes Lob des Friedens und dessen Segnungen aus. Hier ist kein Widerspruch zu vereinigen, denn es ist keiner vorhanden. Des Jünglings frische Liebe mußte ihm — wie er sich nachher (Akt 3, Scene 3) auch ganz bestimmt gegen die Gräfin ausspricht — wenigstens augenblicklich sein ganzes Soldatenleben verleiden, und in ihm die Sehnsucht nach dem Frieden erwecken, welcher ihm seine Liebe zu beglücken versprach. Wie Schiller selbst einst aus der Militärschule in Stuttgart sich wegsehnte, freilich aus einem andern Gemüthsdrang, so sein Max jetzt aus dem ihm heterogenen Elemente. Er rühmt aber in der obigen Stelle (Akt 1, Scene 4) an Wallenstein nicht seine Kriegsthaten,

[1] Dramaturgische Blätter, Bd. 1, S. 74.

sein Feldherrngeschick und Aehnliches, sondern die originelle, tüchtig menschliche Naturkraft, welche in Wallenstein realistisch, in Max idealistisch wirksam ist. Dieß ist der Anziehungspunkt, und die lobenden Worte:

„Und eine Lust ist's, wie er alles weckt
Und stärkt und neu belebt um sich herum" ꝛc.

haben, wie ich schon oben andeutete, einen viel tiefern oder allgemeinern Sinn, als was gleich nachher Questenberg und später Buttler (Akt 4, Scene 8) geltend machen, daß der Feldherr seine Menschen wohl kenne und gut zu gebrauchen wisse. Der Jüngling preis't den Wallenstein nicht als Feldherrn, sondern als Menschen. Auch dem ritterlichsten modernen Helden darf, wenn er liebt, das rohe Kriegshandwerk augenblicklich zuwider und der süße Friede ersehnt sein, und die unbedingte Anhänglichkeit an den Feldherrn, wenn er als Mensch und zugleich als Friedensfürst (Piccolomini, Akt 1, Scene 4, und Akt 3, Scene 4) hochgehalten wird, ist mit dem Wunsche nach eben diesem Frieden sehr verträglich. Daß sich aber Max so lyrisch über die Friedenssegnungen ergießt, wird man dulden müssen, wenn man überhaupt einem so ideal gestalteten Charakter in der Tragödie Zutritt gestattet. Uebrigens ist des Jünglings wiederholt ausgesprochene sentimentale Sehnsucht nach stiller Zurückgezogenheit, nach einsamem Genuß des Herzens ganz Schillerisch [1]; und die schöne Stelle: „O schöner Tag, wenn endlich der Soldat in's Leben heimkehrt" ꝛc., hatte ursprünglich ohne Zweifel eine temporelle Beziehung auf die Sehnsucht der Deutschen nach dem Frieden. Eine ähnliche, lokale Beziehung hat, wie schon Süvern nachwies, „der junge Weimarische Held" in dem Munde des Questenberg (Piccolomini, Akt 2, Scene 7) und das diesem Fürsten, dem Herzog Bernhard von Weimar, beim Gastmal gebrachte Lebehoch. Finden wir doch ähnliche temporelle und lokale Anspielungen auch in der antiken Tragödie, und das Lob der Helden durch den Feind ist ächt Homerisch.

Die Art und Weise aber, wie Marens Untergang herbeigeführt ist, vermag mich wenigstens nicht zu befriedigen.

[1] Siehe Theil 2, S. 73.

Der junge Mann scheint mir eher durch eine unbegreifliche Thorheit seines Vaters, als durch das Schicksal umzukommen. Wie konnte ein Octavio, als er aus dem Lager zu dem kaiserlichen Heere entwich, seinen eigenen einzigen Sohn zurücklassen? ihn dem gerechten Zorn des schmählich getäuschten Wallenstein, der Wuth eines Illo, der Verzweiflung seines eigenen Herzens, und allen möglichen Zufällen preisgeben? Das konnte ein Octavio nicht, und die Worte: „Du folgst mir doch bald nach?“ oder: „Max! Folg' mir lieber gleich, das ist doch besser,“ können nicht aus seinem Munde gekommen sein; denn der Versteckteste ist auch immer der Argwöhnischste und Vorsichtigste. Er hatte ein Kommando Soldaten im Hinterhof aufgestellt, um Isolani und Buttler zu verhaften, wenn er sie nicht durch Worte gewinnen könnte (Akt 2, Scene 4) — warum gebrauchte er dasselbe nicht gegen seinen ungehorsamen Sohn? Dessen Zurückbleiben ist im Gedichte nur dadurch motivirt, daß Octavio gemeint habe, ihn seinem eigenen Herzen anvertrauen zu können. Dieß ist aber eigentlich gar kein Motiv, denn das Herz schützt nicht vor Gefahr, woran der Vater zuerst denken mußte; und überhaupt ist das so sehr hervorgehobene Vertrauen Octavio's auf das Herz seines Sohnes und die Anerkennung der Rechte dieses Herzens, Octavio's Charakter ganz widersprechend. Für ihn gibt es nur Klugheit und verständige Pflichttreue. Wenn er den feinern Herzensregungen irgend einen Werth beilegte, wäre es ihm unmöglich gewesen, sie gegen Wallenstein so anhaltend zu verläugnen und sie so arg mit der größten Ruhe zu verletzen. Ja, nur diese Mangelhaftigkeit seiner Natur kann den sonst ehrenwerthen Mann mit uns versöhnen. Wie wahr ist in dieser Hinsicht Max geschildert, welcher seine Pflichterfüllung mit allen Qualen seines schönen Herzens bezahlt! Nie hat ein Seelenmaler ein herrlicheres Gemälde vor dem menschlichen Auge aufgerollt, als jene, auch durch raschen Wechsel sich häufender anderweitiger Vorfälle belebte, künstlerisch vollendete Scenen im dritten Akt, in welchen Max von seiner Geliebten, von dem Vater seiner Jugend, von allem, was ihm theuer ist, sich losreißt, um in den Tod zu gehen, weil er seiner schönen Menschlichkeit nicht

zugleich mit der Pflichterfüllung genügen kann. Aber diese ganze Situation scheint durch eine Saumseligkeit des Vaters bewirkt, die dieser nicht begehen konnte, ohne sich selbst aufzuheben.

Noch unbestimmter, als Max, ist Thekla gezeichnet. Sie ist in der That ein Musikstück, eine Herzenshymne, die Stimme eines unsichtbaren Engels. Schiller hat nicht leicht eine zweite Figur auf die Bühne gebracht, welche so wesenlos wäre, als gerade diese reinste, himmlische Seele — weßwegen wir sie auch auf dem Theater, beinahe mit gleichem Rechte, bald als das schwächlichste Weib, bald als Wallenstein's „starkes Mädchen" dargestellt sehen. In den drei Scenen, wo sie allein ist, singt und sagt sie eigentlich immer dasselbe. Im dritten Aufzuge der Piccolomini, wo sie nach dem Weggehen des Max und der Gräfin die zwei ersten Strophen der schon oben [1] angeführten Romanze vorträgt, drückt sie ganz plötzlich ihre schlimmen Ahnungen und den Gedanken aus, daß das Leben selbst auf die Liebe beschränkt sei und sie nicht überdaure. Hierdurch will der Dichter offenbar auf ihre nur angedeutete Selbsttödtung vorbereiten, so wie er diese später in Thekla, eine Geisterstimme, durch eben denselben Gedanken entschuldigt. Denn die Worte in diesem letzten Gedichte:

„Hab' ich nicht beschlossen und geendet,
Hab' ich nicht geliebet und gelebt?
Willst du nach den Nachtigallen fragen,
Die mit seelenvoller Melodie
Dich entzückten in des Lenzes Tagen?
Nur so lang sie liebten, waren sie."

weisen offenbar auf jene Romanze zurück:

„Ich habe genossen das irdische Glück,
Ich habe gelebt und geliebet."

Es ist, als wenn der Dichter sagte: Was wundert ihr euch und fragt, wie es mit der Thekla ausgegangen? und wie könnt ihr sagen, ihr Leben habe keinen Abschluß und kein

[1] Siehe Theil 3, S. 339 f.

Ende? Hat sie es euch nicht selbst in der Romanze gesagt, daß ihr Leben nur ihr Lieben sei? Würde ihr nicht eine fremdartige Realität anhängen, wenn sie über ihre Liebe hinaus noch leben könnte? wäre sie dann die Thekla noch? Deßwegen singt sie auch nur die zwei ersten Strophen der Romanze, und nicht auch die beiden letzten, welche jenen in der Gedichtsammlung noch beigefügt sind [1], um dem Ganzen durch einen versöhnenden Gedanken einen befriedigenden Abschluß zu geben. Nach diesen letzten Strophen bleiben nach „der süßen Liebe verschwundener Lust“ doch „der Liebe Schmerzen und Klagen“ als Trost zurück. Im Sinne der Thekla ist aber das Leben nach entrissenem Liebesglück gar nichts mehr.

Im zweiten Monolog, am Ende des dritten Aktes, sagt sie dann selbst, „ihre böse Ahnung sei ihr zur Gewißheit geworden“, und stellt die Idee auf, daß das Schicksal sie durch die Liebe in den Abgrund ziehe, wodurch diese freilich wieder zurückgesetzt ist. Wenn die Liebe nur ein Blendwerk des Schicksals ist (wie dem Wallenstein seine Astrologie zum Fallstrick wird), wie kann sie noch der Gehalt des Lebens sein? Aber der Dichter wollte ihre Flucht noch durch einen andern Grund, als jenen idealischen, motiviren: das Verhängniß selbst sollte sie forttreiben und die Schuld ihres Ausgangs tragen helfen. Daher weissagt ihr sogleich, als sie hier eintrat, ein banges Vorgefühl Unglück, daher spricht sie sogleich, als sie von der Empörung ihres Vaters weiß: „O lassen Sie uns fliehen, liebe Mutter“ ꝛc. (Akt 3, Scene 3); daher ruft sie ihrem Max zu (Akt 3, Scene 21): „Fort! Eile! Eile deine gute Sache von unsrer unglückseligen zu trennen,“ und so wird sie endlich durch eine grauenvolle Erscheinung des Schicksals selbst (Akt 4, Scene 11) fortgedrängt: „Fortstoßend treibt mich eine dunkle Macht von dannen“ ꝛc., und sie spricht im letzten Selbstgespräch noch einmal von den beiden Momenten, die sich um ihr Dasein streiten, von der Liebe und dem Schicksal.

Die Schattenerscheinung der Thekla ist aber durch dieses undramatische Ende nur noch unbestimmter geworden. Sie

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 50. 1. (Oktavausgabe Bd. 1, S. 249 f.).

endet eigentlich nicht, sondern sie verliert sich. Ihr Tod, welcher sich uns darstellen sollte, entzieht sich in ein ungewisses Dunkel. Wohl sagt Thekla bestimmt genug, daß sie auf der Gruft ihres Geliebten sterben wolle — aber wird dieser Entschluß der Verzweiflung sie nicht gereuen? wird die Liebe zu ihrer Mutter sie das Aeußerste wirklich thun lassen? wird die Fliehende nicht vielleicht unterwegs aufgegriffen und wider Willen zurückgebracht werden? Das apologetische Gedicht, Thekla, eine Geisterstimme, bestätigt es zwar, daß sie „den Verlornen gefunden" habe, aber hierdurch ist dem gerügten Fehler im Drama selbst nicht abgeholfen. Jenes erhabene Wort: „Uns trennt das Schicksal, unsere Herzen bleiben einig", wird durch Thekla's Tod nicht bewahrheitet. Ihre Liebe siegt nicht, sondern unterliegt. Als sie von der Gräfin den Abfall ihres Vaters erfährt, ist ihr erstes Wort: „O meine Mutter!" (Akt 3, Scene 1). Wenn dieser Ausruf nicht bloße Affektation ist, wie kann sie die so innig geliebte Mutter hülflos und trostlos zurücklassen, um dem Manne ins Grab nachzueilen, mit dem sie, lebend oder todt, so lange verbunden ist, als sie ihn liebt? — Sonderbar erscheint es auch, daß sie dieser winselnden Mutter so zugethan ist, während sie von ihrem hohen, edeln Vater nichts versteht. So stehen hier wieder ganz gleiche Charaktere, Max und Thekla zu Einem Menschen in ganz verschiedenem Verhältniß, wie Philipp im Trauerspiel von den beiden Freunden den einen haßt und den andern liebt [1].

So möchte die durch ihren rein menschlichen Gehalt Alles überstrahlende Episode ihrer Kunstform nach gerade der schwächste Theil der Tragödie sein. Sie scheint beinahe nach der Theorie gebildet, daß das Schöne Schein und das Reich der Ideale ein Reich der Schatten sei [2].

Die Betrachtung des Max und der Thekla hat uns unvermerkt schon zu dem dritten Hauptstück unserer Abhandlung hinübergeführt, zu den Charakteren der Tragödie. Zu diesen schwebenden Figuren möchte ich nur noch die

[1] Siehe Theil 1, S. 307 oben.
[2] Siehe Theil 3, S. 33 und 138.

Herzogin rechnen, alle andern können dann stehende heißen, und gehören der objektiven Gattung an. Denn die Herzogin ist eine Gestalt ohne irgend einen festen Umriß. Sie ist nichts, als eine kränkelnde Empfindung. Ihren Gemahl begreift sie nur so weit, als sie durch ihn leiden muß. Die feinen Distinktionen, womit sie ihren Empfang am kaiserlichen Hof beurtheilt (Piccolomini, Akt 2, Scene 2), scheinen über sie hinauszugehen. Mit Fug hat der Dichter sie zuletzt nicht mehr auftreten lassen; wir verlangen nicht darnach, sie noch mehr jammern zu hören.

Dagegen ist die Gräfin Terzky ein intriguantes, ehrgeiziges, ja hochherziges Weib, eine Dame des achtzehnten Jahrhunderts. Ihrem religiösen Zeitalter gehört sie nicht an. Sie lacht über Wallenstein's astrologischen Thurm, und als Max ihr erzählen will, er sei in der Kirche gewesen, muß er ihren „Spott“ befürchten (Piccolomini, Akt 3, Scene 3). Längst in politischen Händeln bewandert — sie will ja Böhmen schon an einen König, an [redacted] V. von der Pfalz, verschenkt haben — entscheidet sie des Herzogs Entschluß zur Empörung, zeigt sich muthig im Unglück und endigt groß. Nur in Einem Punkt ist sie leider nicht konsequent durchgeführt. Wie das Schicksal sich überall durch Träume und Ahnungen zu erkennen gibt, so muß auch die Gräfin, sobald die Familie nach Eger gekommen ist, von einem schweren weissagenden Herzen bewegt werden. Sie will nicht in diesen Mauern zurückbleiben, die wie ein Todtenkeller sie anhauchen (Akt 4, Scene 9), und sie erzählt ihrem Schwager in der letzten Unterredung (Akt 5, Scene 3) ihre trüben Beängstigungen, ihre schrecklichen Träume. Hierdurch hat der Dichter freilich eine unvergleichlich schöne, vordeutende Scene gewonnen, aber die hellsehende, bloß dem Natürlichen und Begreiflichen zugewandte Therese — welche das im Politischen ist, was die Therese in Wilhelm Meister im Hauswesen — scheint hierdurch aus ihrem Charakter gestoßen. So mußte Schiller also auch diese Frau, wie die ihr ähnliche Elisabeth im Don Karlos[1] am Ende noch sentimental werden lassen,

[1] Siehe Theil 1, S. 302.

und auch hier verleitete ihn wohl seine kontrastirende Behandlungsweise, dem nichts ahnenden Wallenstein die durch Vorgefühle beängstigte Gräfin entgegenzustellen.

Wie dieses männliche Weib, so gehören auch alle Männer der Tragödie, außer Max, der objektiven Darstellung an. Sie sind nicht, wie die meisten Figuren der ersten Periode, aus sittlichem Interesse gewoben und in des Dichters Subjektivität festgehalten und befangen, sondern mehr oder weniger auf sich selbst ruhend, erfreuen sich einer eigenen Existenz. Es ist in unserer Entwickelungsgeschichte nachgewiesen worden, wie Schiller zuerst durch seine Beschäftigung mit der Geschichte auf eine buntere Mannigfaltigkeit der Charaktere hingewiesen und zu einer mehr unterschiedenen und festern Darstellung derselben gleichsam gezwungen wurde[1]. So konnte er denn, nachdem er sich durch die metaphysische Poesie vorgeübt und wieder zum Dichter gemacht hatte, sehr schnell, den Einwirkungen Goethe's folgend, zur objektiven Darstellung übergehen. Nun that er einen glücklichen Griff, daß er sich sowohl in seinen Balladen, als in seinem ersten Drama an dem Historischen hielt, wodurch er seine poetische Thätigkeit außerhalb der Sphäre seiner sittlichen Gemüthsbewegungen übte und stärkte, und er würde in seinem Wallenstein ein wahrhaftes objektiv-historisches Drama geliefert haben, wenn er sein großes Werk doch nicht wieder philosophisch durch das Schicksal und sittlich durch das sentimentale Beiwerk des Max und der Thekla in seine subjektive Weltanschauung gezogen und hierdurch Unverträgliches mit einander verbunden hätte. Daher muß man Goethe beistimmen, welcher sagt, daß in diesem historischen Drama doch noch zu viel „Philosophie" sei[2].

Sind nun aber auch die dramatischen Charaktere im Wallenstein im Ganzen dem Reflektirten und sittlich Rhetorischen entrissen, so leiden sie doch häufig an zweierlei Mängeln. Sie sind zu allgemein gehalten und oft nicht strenge durchgeführt. Die allgemeine Haltung seiner Zeichnungen

[1] Siehe Theil 2, S. 215 f.

[2] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Bd. 1, S. 381.

von Personen folgte, natürlich, aus seiner philosophischen Richtung. Schiller verschaffte sich von seinen Menschen mehr eine allgemeine Idee, als eine individuelle Anschauung, sie nahmen allzu leicht die Gestalt allgemeiner, bleibender Gedanken an. Daher sind seine Figuren häufig mehr Gattungen, als einzelne Menschen. Was ihnen aber am meisten schadet, ist, daß sie häufig Manches sagen und thun, wodurch sie nicht nur aus ihrem Individuum, sondern auch aus ihrer Gattung herausfallen, wie ich dieses eben an der Gräfin Terzky nachgewiesen habe. Bisweilen müssen sich die Personen in den künstlich angelegten Plan eines Stückes nothgedrungen fügen und in einer Scene eine Rolle übernehmen, die nicht für sie paßt; bisweilen wird die Wahrheit der Charakteristik einer glänzenden Situation aufgeopfert; bisweilen zerschellt ein Charakter an einer Lieblingsidee des Dichters, wie z. B. Octavio an der Absicht, ihn doch noch als ehrlichen Mann erscheinen zu lassen; am meisten aber fehlt wohl deßwegen die bestimmte Durchführung, weil Schiller seine Menschen mehr dachte, als anschaute. Das Denkvermögen kann leicht fehl greifen, die Anschauung irrt nie.

Dadurch also, daß Schiller's dramatische Menschen mehr oder weniger noch allgemein gehalten sind und bisweilen auch mit sich selbst nicht ganz übereinstimmen, nähern sie sich den Figuren der ersten Periode; dadurch aber, daß sie objektiv gestaltet sind, unterscheiden sie sich von ihnen. Ein anderer Vorzug besteht darin, daß uns Schiller früher beinahe nur extreme Menschen zu schildern wußte, bei denen das Gute oder das Böse unverbunden und unvermittelt da stand. In dem Wallenstein dagegen sind die Fehler der Menschen durch gute Eigenschaften gemildert, und ihre Tugenden selbst sind menschlicher und natürlicher gehalten. Hier spiegelt sich das wirkliche Menschenleben ab, in den frühern Dramen nur eine Abstraction desselben. Selbst in die beiden idealen Gestalten hat der weise Künstler ein schönes Ebenmaß, — hat der edle Mensch die schöne Harmonie seines Herzens gelegt.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wäre also noch über die objektiven Männercharaktere zu reden.

Vortrefflich und nach Shakspeare'scher Art durch einige Meisterstriche ist der deutsche Tiefenbach gezeichnet; ebenfalls gut der rohe, verschuldete Kroate Isolani, welcher andere durch Er anredet. Dagegen Terzky schwach, daß ich zweifle, ob ihn sich Schiller auch nur als Gattung bestimmt gedacht habe. Sein immerwährender Begleiter, der schlechte Illo, hat mehr innern Bestand, aber seine Worte (Akt 3, Scene 7), die Gräfin solle jetzt den Wallenstein überreden —

„Denn ich bin fertig,
Spricht man von Treue mir und von Gewissen",

hätten ihm nicht in den Mund gelegt werden sollen. So können wir wohl von ihm denken, von sich selbst spricht aber vor andern auch der Verworfenste nicht in dieser Weise, er müßte denn zugleich der dummste sein. Gustav Wrangel ist wieder mehr Gattung, als Individuum; er stellt den gesunden, ehrenfesten Charakter der schwedischen Armee symbolisch dar. Es ist schon oft die Bemerkung gemacht, daß Schiller die Charaktere am besten zeichne, welche seinem eigenen Charakter am fernsten stünden; er konnte hierbei die Unbefangenheit und Gleichgültigkeit, welche dem Dichter so unentbehrlich sind, am besten behaupten, während ihm sonst sein bewegter herzlicher Antheil die Hand unsicher machte. In diese Klasse aber gehört nicht Questenberg; Schiller durfte nur die nüchterne, kalte, besonnene Seite seiner eigenen Natur hervorkehren, und er hatte die Grundlage zu dieser Gestalt.

Buttler's wiederholten Versicherungen, daß ihn das Schicksal zu Wallenstein's Mörder mache, können wir unmöglich unsern Glauben schenken. Wir können seine Worte nicht vergessen, in die gegen Octavio seine rachsüchtige Wuth ausbricht (Akt 2, Scene 6): „O! er soll nicht leben! — Ihr überlasset ihn seinem guten Engel nicht!" Wer ein so deutliches Bewußtsein vom Willen des Schicksals hat, wie Buttler, hat diesen hierdurch in seinen eigenen Willen und das Schicksal in einen Akt der Freiheit verwandelt. Buttler selbst widerspricht dieser seiner Berufung auf das Schicksal, indem er sagt:

„Den Menschen macht sein Wille groß und klein,
Und weil ich meinem treu bin, muß er sterben."

Ein Mann, welcher nach verübtem Frevel ungebeugt sagen konnte: „Ich wußte immer, was ich that," darf nicht an die dunkel wirkenden Schicksalsmächte appelliren. Auch führt Buttler, dieser Berufung mißtrauend, noch ein anderes Motiv seiner That an: er sei Bürge für den Ausgang geworden, und mit dem eigenen Haupte hafte er für das des Herzogs. Wem hat er denn dieses Wort gegeben, welches er nun sogar durch den Mord des Herzogs lösen zu müssen sich für verbunden ausgibt? Doch dem Octavio nicht, der es in der letzten Scene betheuert, daß er an der ungeheuern That nicht Schuld sei. Wir sehen hierbei auch zu bestimmt die Absicht des Dichters, uns den Sieg und die Nähe der Schweden als Wirkung einer höhern Nothwendigkeit vorzuführen. Bei dem Zusammentreffen dieser Umstände lagen in Buttler selbst hinreichende Beweggründe, so zu handeln, wie er wirklich gehandelt hat.

Was den Charakter des Octavio betrifft, so haben wir denselben schon oben nicht ganz übereinstimmend mit sich selbst gefunden[1]. Man sieht deutlich des Dichters Absicht, das Gehässige des Verhältnisses, in welches sich dieser Mann aus Diensteifer zu seinem Freunde gestellt hatte, möglichst zu mildern, damit diese ganze Tugendgattung der Pflichttreue und des Gehorsams nicht durch den verdunkelt würde, der sie hauptsächlich vertritt. Dieß ist aber nicht ganz gelungen. Octavio entschuldigt sein Benehmen gegen Wallenstein doch nur durch ein erbärmliches Sophisma (Piccolomini, Akt 1, Scene 3):

„Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht,
Daß ich mein wahres Herz vor ihm verberge;
Ein falsches hab' ich niemals ihm geheuchelt."

Wer einem Freunde sein wahres Herz verbirgt, ist eben so schlecht, als wer ihm ein falsches erheuchelt. Diese scharfe Unterscheidung läßt sich im täglichen Verkehr gar nicht durchführen und immer inne halten: eins folgt aus dem andern. Und dann gab Schiller dem Octavio, um ihn möglichst achtbar

[1] Siehe Theil 4, S. 19.

zu machen, eine ganz unnatürliche Stelle im Trauerspiel. Um ihn nicht wirklich als Heuchler aufzuführen, und um die Vorwürfe, welche ihm sein Sohn macht, nicht durch die That zu bestätigen, bringt er ihn mit Wallenstein nur ein einziges Mal zusammen (Akt 2, Scene 1) und läßt ihn kein einziges Wort zu ihm sprechen! Hatte aber Wallenstein zu Octavio ein grenzenloses Vertrauen, zog er ihn wirklich, wie er sagt, dem Terzky und Illo sichtbarlich vor — warum sehen wir denn nicht den Octavio in seiner Umgebung und steter Gesellschaft statt jener? warum ist er nicht, statt dieses Illo, sein „Vertrauter"? oder vielmehr, warum ist er das in der That nicht, was er in den Reden des Wallenstein ist? — Ihn schickt der Fürst nach Frauenberg, um Gallas und Altringer's Regimenter zu übernehmen, und in Bezug auf diese abgefallenen Generale selbst befiehlt er: „Nimm beide fest und schick' sie mir hierher." Gleich nachher aber sagt er, er habe diese Rolle für ihn ausgesucht, denn

„Du rettest gern, so lang du kannst, den Schein;
Extreme Schritte sind nicht deine Sache."

Wie ist aber das zu reimen? Was gab es denn Auffallenderes und Gewaltsameres, als die Gefangennehmung dieser beiden Generale?

Die Auffassung von Wallenstein's Charakter scheint durch das Bild des historischen Wallenstein, wie z. B. Schiller selbst dasselbe in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges entworfen hat, erschwert worden zu sein. Der dramatische Wallenstein ist aber ein ganz anderer, als der historische, obgleich beide manche Züge mit einander gemein haben.

Der Wallenstein im Drama ist offenbar nach dem allgemeinen Charakterbilde des Realisten am Ende der Abhandlung: Ueber naive und sentimentalische Dichtung[1], ausgeführt, und wie in der Zeichnung dieses Realisten[2], so ließ sich

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1256 fgg. (Oktavausg. B. 12, S. 314). Siehe auch Theil 3, S. 386 f., wo Schiller selbst Wallenstein's Charakter auf den „Realisten" in jener Abhandlung zurückführt.

[2] Siehe Theil 3, S. 73, S. 84 und sonst.

Schiller auch in der Bildung des dramatischen Wallenstein durch die Anschauung der Persönlichkeit Goethe's leiten.

Daß Wallenstein ein Realist ist, sagt er selbst (Akt 2, Scene 2) — denn was Schiller's Menschen sind, das müssen sie auch sagen —:

„Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur,
Und zu der Erde zieht mich die Begierde“ ꝛc.

Sein ganzes Streben, alle seine Plane haben eine reale Tendenz. Daß er aber, im würdigen Sinne und in der ganzen Fülle des Begriffs, der Realist ist, welcher in der angeführten Abhandlung skizzirt wird, läßt sich öfters mit den nämlichen Ausdrücken dieser Abhandlung nachweisen. Der Realist besitzt dieser zufolge einen nüchternen Beobachtungsgeist — daher kennt Wallenstein seine Menschen so gut und weiß sie so wohl zu gebrauchen (Piccolomini, Akt 1, Scene 4, und Wallenstein's Tod, Akt 4, Scene 8):

„Ein großer Rechenkünstler war der Fürst
Von jeher; Alles wußt' er zu berechnen;
Die Menschen wußt' er, gleich des Brettspiels Steinen,
Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben.“

In seinem Handeln aber zeigt der Realist eine resignirte Unterwerfung unter die Nothwendigkeit (nicht aber unter die blinde Nöthigung) der Natur, eine Ergebung also in das, was sein muß; mit Freiheit des Geistes umfaßt und befolgt er das Gesetz der Natur, wie sich der Idealist (— und dieser ist in unserm Drama Max —) durch das Gesetz der Vernunft bestimmen läßt. Nach diesem Gedanken sehen wir den Herzog sich freiwillig dem Schicksal ergeben, und diese Freiheit des Geistes überall behaupten in Wort und That. Die Antriebe des Realisten, heißt es dann in jenem Aufsatze weiter, sind im rigoristischen Sinne zwar weder frei genug, weil sie nicht aus dem bloßen Willen entspringen, noch moralisch genug, weil sie nicht auf das bloße Gesetz gerichtet sind; aber als Resultate der selbstständigen, allgemeinen Naturnothwendigkeit, sind sie auch eben so wenig blinde und materialistische Antriebe. So ist auch Wallenstein weder ganz sittlich

rein, noch ganz verwerflich. Ferner kann der Realist bei allen Vorzügen doch auf absolute Größe und Würde in einem besondern Falle keine Ansprüche machen; einen Charakter von Hohheit und Größe sucht man in seinen einzelnen Handlungen vergebens, oder, wie es an einer andern Stelle heißt, er büßt die Mängel seiner Lebensmaximen mit seiner persönlichen Würde, aber er erfährt nichts von diesem Opfer. Ganz und gar so ist es mit Wallenstein, welcher kein eigentlich erhabener Charakter ist, noch sein sollte. Des Realisten Moralität, heißt es weiter, liegt in keiner einzelnen That, sondern in der Summe seines ganzen Lebens, während der Idealist (Schiller oder Max) den Charakter der Selbstständigkeit und Vollendung gleich in jede einzelne Handlung legt. Wer sieht hierin nicht wieder unsern Helden, den nur die Summe alles dessen, was er spricht, handelt und duldet, zu dem macht, was er uns ist? Keine große einzelne That vollbringt er! Daher schreibt jene Abhandlung dem Realisten eine durchgängige Ruhe und Gleichförmigkeit zu, und will, daß man ihn nach dem ganzen Zusammenhange seines Lebens richte. Ist dieß nicht wieder ein Hauptmerkmal unseres Helden? Wann verliert er seine klare, beinahe heitere, stets gleichmäßige Fassung? Nicht, wie ein Geächteter, sagt Gordon (Akt 4, Scene 4) sei er in die Stadt eingezogen —

„Ruhig, wie in Tagen guter Ordnung,
Nahm er des Amtes Rechenschaft mir ab“

und so sehen wir ihn allenthalben. Weiter heißt es, der Realist frage immer: wozu eine Sache gut sei? und wisse nicht viel von dem, was seinen Zweck und Werth in sich habe, — „denn was bekümmern ihn Güter, von denen er keine Ahnung und an die er keinen Glauben hat? Genug für ihn, er ist im Besitz, die Erde ist sein und es ist Licht in seinem Verstande und Zufriedenheit wohnt in seiner Brust.“ Passen diese Züge nicht wieder ganz auf unsern Helden, welcher seine Wurzeln nur recht tief und weit in die Erde treiben und ausbreiten, und nicht, wie etwa ein Faust, durch seine schwarzen Künste, den Wissensdurst stillen, sondern einen äußern Lebensplan realisiren will? Endlich wird behauptet,

der wahre Realist beweise sich als Menschenfreund, ohne eben einen sehr hohen Begriff von den Menschen und der Menschheit zu haben; er sei in Beurtheilung anderer billiger, als der Idealist, da er alle Dinge mehr in seiner Begrenzung beurtheile; das Gemeine, ja selbst das Niedrige im Denken und Handeln könne er verzeihen, nur das Willkürliche und Excentrische nicht. Daher läßt Wallenstein, können wir fortfahren, alle die Leute in seiner Umgebung jeden in seiner Weise gewähren, wie es Goethe nennt, —

„Liebt oder haßt einander, wie ihr wollt;
Ich lasse jedem seinen Sinn und Neigung,
Weiß doch, was mir ein Jeder von euch gilt.“

Er beurtheilt die Menschen auf das humanste, ja beinahe in rührend schöner Weise den [redacted], als er dessen Verrath erfahren: „Fahr hin! ich hab' auf Dank ja nicht gerechnet!“ rc. Er gestattet dagegen auch Niemanden einen Einfluß auf sein Thun und Lassen, außer der Gräfin, welche aber seine eigene Idee trifft. Am hartnäckigsten und wunderlichsten aber ist er gerade in demjenigen, worin er Unrecht hat. Gegen seinen astrologischen Glauben oder gar gegen Octavio läßt er sich so wenig sagen, — als Goethe gegen seine Farbenlehre. Sein Irrthum ist der alleinige Punkt, wo er empfindlich ist. Man erinnere sich, wie er den ungläubigen Illo abfertigt (Piccolomini, Akt 2, Scene 6): „Du red'st, wie du's verstehst. Wie oft und vielmals erklärt' ich dir's rc.“ Aber er verliert auch hierbei seinen liebenswürdigen Gleichmuth nicht: „Mäßige dich, Illo!“ — „Seltsame Menschen seid ihr!“ — sind die Worte, welche Illo's und Terzky's Verdacht gegen Octavio in ihm hervorruft. Mit diesem Gewähren lassen ist eine höchst gesunde, klare, sichere Einsicht in alle weltliche Dinge verknüpft; und die schlichte Natürlichkeit des Charakters erstreckt sich sogar auf die Sprache. Wie wunderbar einfach, ungesucht und natürlich spricht Wallenstein! Wo hätte der Dichter des Don Karlos im Ausdrucke die Natur selbst gefunden, wenn er nicht in Goethe's Persönlichkeit und Werken lebendige Muster vor sich gehabt hätte?

Schiller veredelte seinen Goethe'schen Realisten, so sehr er konnte. Wallenstein ist, gegen die Geschichte, offen und

gerade in Wort und That, und hintergeht vor seinem Abfall wissentlich niemanden, als die Schweden. Sein gekränkter Ehrgeiz ist durch edle Motive gemildert [1]; und wir hören den guten Gordon gerne noch kurz vor seiner Ermordung seine Tugenden aufzählen (Akt 4, Scene 8):

„An seine Größe denkt, an seine Milde,
An seines Herzens liebenswerthe Züge,
An alle Edelthaten seines Lebens ꝛc.“

Aber der Dichter gibt dieser so reichen selbstständigen und harmonischen Natur seines Helden dadurch sogar einen idealen Anstrich, daß er ihn in die Geheimnisse des Himmels und Schicksals dringen läßt und einen idealen Jüngling zu seinem Liebling macht. Um so mehr konnte er zu Illo — welcher die Karrikatur seines wahren Realismus repräsentirt [2] — sagen (Piccolomini, Akt 2, Scene 6):

„Nur in der Erde magst du finster wühlen,
Das Irdische, Gemeine magst du sehen ꝛc.“

Denn sein Standpunkt war ein ganz verschiedener, ob es gleich auch ihn zur Erde zog, wie er einem Max gegenüber bekennen muß. Aber auch an Wallenstein bewährte sich in dieser Beziehung ein Satz der angeführten Abhandlung, daß sich der Realist unausbleiblich in einen verderblichen Irrthum stürzen müsse, wenn er sich mit seinem Wissen aus dem Erfahrungsmäßigen ins Unbedingte erheben wolle. Wallenstein's gesunde Vernunft schwankte nur in Einem Gebiete, welches eigentlich jenseits der Grenze seines Charakters lag. Sein zweiter, praktisch idealer Zug war seine Liebe zu Max. Liebte doch Goethe auch Schillern, und vielleicht mehr, als er von ihm wieder geliebt ward! Aber die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller, welche einen gemeinschaftlichen Zweck hatte, konnte nicht auf das Verhältniß beider dramatischen Personen übertragen werden — und hier, glaube ich,

[1] Siehe Theil 4, S. 39.
[2] Ueber naive und sentimentalische Dichtung in Schiller's Werke in E. B., S. 1259. 2. o. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 329).

vergriff sich der Dichter oder ließ doch den Wallenstein sich selbst täuschen. Max nahm ihm gegenüber eine viel zu unselbstständige Stellung ein, war zu sehr Kind in allen realen Dingen, als daß er Wallenstein's Freund heißen könnte, wie ihn sogar Illo nennt. Die schönen Worte, in welche er kurz vor seiner Ermordung seine weichgestimmte Seele ergießt, und die sich mit den Zeilen endigen:

„Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder,
Denn über alles Glück geht doch der Freund,
Der's fühlend erst erschafft, der's theilend mehrt —"

konnte Goethe nach dem Tode Schiller's ausrufen, aber dem Verhältnisse des Wallenstein und Max scheinen sie nicht ganz angemessen. Jener verlor ja seinen Liebling schon, als Max sich von ihm lossagte, wie die Gräfin richtig bemerkt — und so lange er ihn besitzt, was ist er ihm denn? was kann er für seine Zwecke bedeuten? Oder nimmt Wallenstein je ein persönliches Interesse an seinem Individuum, und nicht vielmehr immer nur ein allgemeines an der schönen Menschheit in ihm? In der That, erst nach Marens Tode erfahren wir es, vielleicht der Schicksalstheorie zu lieb, daß er auch sein Freund gewesen, durch dessen Tod jetzt das Schicksal versöhnt sei. Wallenstein's Liebling, das Kind im Hause mochte Max sein — obgleich der Fürst ihn nicht zum Schwiegersohn haben will — sein Freund war er nie. Wie Schiller in den Briefen über Don Karlos diesen Begriff zu eng faßt [1], so nimmt er ihn hier zu weit.

In dieses humane, edle Lebensbild des wahren Realisten, wie er dasselbe in Goethe's Persönlichkeit auffaßte und in dem angeführten Aufsatze theoretisch behandelt hatte, trug nun der Dichter aus der Geschichte oder vielmehr aus seiner eigenen Bearbeitung des dreißigjährigen Krieges die Züge auf, welche ihm mit demselben übereinstimmend schienen. Einiges aus der Geschichte Geschöpfte ist aber stehen geblieben, was sich nicht recht zu passen scheint. So klagt Max (Akt 3, Scene 18):

[1] Siehe Theil 1, S. 306 ff.

„Gleichgültig
Trittst du das Glück der Deinen in den Staub;
Der Gott, dem du dienst, ist kein Gott der Gnade;
Wie das gemüthlos blinde Element,
Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen,
Folgst du des Herzens wildem Trieb allein.“

Worte, welche eher von dem historischen, als dem dramatischen Wallenstein wahr sind. Denn von diesem sind Kälte und Herzlosigkeit fern; sein Busen umfaßt alle menschliche Regungen wahr und rein, nur sind sie seiner weit ausgreifenden Gemüthsart untergeordnet. In ähnlicher Weise spricht Thekla „von dem furchtbar ungeheuern Dasein“ ihres Vaters, und die zerknickte Herzogin jammert (Akt 3, Scene 1):

„O der unbeugsam ungezähmte Mann!
Was hab' ich nicht getragen und gelitten
In dieser Ehe unglücksvollem Bund!
Denn gleich, wie an ein feurig Rad gefesselt,
Das rastlos eilend, ewig, heftig treibt,
Bracht' ich ein angstvoll Leben mit ihm zu,
Und stets an eines Abgrunds jähem Rande
Sturzdrohend, schwindelnd riß er mich dahin.“

Auch diese Schilderung gilt mehr von dem, was wir von dem historischen Wallenstein wissen, als von dem, was wir von dem dramatischen sehen. Dieser erscheint uns, selbst in seinen Verirrungen, durchaus als ein edler, ja als ein liebenswürdiger Mensch. Da wir aber von jenen heterogenen Momenten nur sprechen hören, und nichts von ihnen anschauen, so beeinträchtigen sie den Charakter Wallenstein's nicht sehr, und ich trage kein Bedenken, denselben für den gelungensten und am meisten individuell gestalteten zu erklären, welchen Schiller gezeichnet hat. Ganz sicher unterstützte ihn in dieser Individualisirung auch der theoretische Satz der oben angeführten Abhandlung, „daß der Realist sich nur durch die größt-mögliche Summe von Einzelnheiten vollenden könne“ — während ihn bei der Darstellung der idealen Figuren die Meinung irre leitete, daß diese nur im Allgemeinen gehalten werden müßten. In diesem Charakter ist beinahe alles harmonisch, und eben die große Masse dieses Harmonirenden

macht ihn konkret, anschaulich und wahrhaft lebendig. Auch erfreut es, in ihm bei einem reichen Schatz des tiefsten Gefühls, keine Spur von Sentimentalität zu finden. Das Aeußere dieses imposanten Charakters endlich ist hinlänglich angedeutet. Thekla sagt, ihr Vater habe nicht gealtert, blühend stehe er jetzt vor ihren Augen. Ueber das braune Scheitelhaar des fünfzigjährigen Mannes sind die Jahre machtlos hingegangen — und er durfte eigentlich nicht zu den Kürassieren sprechen: „Seht nach diesem greisen Haupte.“ Seine Gestalt ist, wie Max sagt, gastlich und hoheitblickend, seine Züge rein und edel. Kurz, der Dichter dachte sich das Aeußere seines Helden ungefähr so, wie Goethe im Jahr 1797 ausgesehen haben mochte. Sein Charakter ist so genau gezeichnet, daß wir uns unwillkürlich ein bestimmtes Aeußere hinzudächten, auch wenn uns Schiller nicht unterstützte. Kennen wir in der Dichtkunst ganz bestimmt das Innere eines Menschen, so kennen wir auch seine leibliche Erscheinung. Denn hier gewiß „ist es der Geist, der sich den Körper baut“ (Akt 3, Scene 13).

Hiermit beschließe ich meine Abhandlung über das Werk, nachdem ich dessen Grundidee und Hauptanlage, Liebesepisode und Charaktere besprochen habe. „Es ist,“ sagte Goethe im Jahr 1808, „mit diesem Stücke, wie mit einem ausgelegenen Weine: Je älter sie werden, desto mehr Geschmack gewinnt man an ihnen. Ich nehme mir die Freiheit, Schiller für einen Dichter und sogar für einen großen zu halten, wiewohl die neuesten Imperatoren und Diktatoren gesagt haben, er sei keiner [1].“ Und bei Eckermann äußert er sich: „Dieses Drama ist so groß, daß in seiner Art zum zweiten Mal nicht etwas Aehnliches entstanden ist.“ Jedem Alter, jeder Bildungsstufe beut es eigenthümliche Schätze und Genüsse dar, und die eindringendste Kritik wird für jeden Mangel, den sie auffindet, durch größere, neue Schönheiten entschädigt. Wie dieses Werk sich weithin über die mittlern Dichtungsjahre im Leben Schiller's ausbreitet, so vereinigt es zu einem schönen Kunstganzen aus einandergehende

[1] Goethe aus persönlichem Umgange von Falk, S. 98 (2. Auflage).

Richtungen, Ansichten, Zustände seines Schöpfers. Hier sehen wir die heroischen Tugenden der Freiheit und die legitimen Tugenden des bestehenden Rechts neben einander; hier behauptet bei den weltgestaltenden sittlichen Mächten die zarte Menschlichkeit und Herzensschönheit ihr eigenthümliches Recht; hier haben sich das Prinzip der alten und das Prinzip der neuen Tragödie zusammengefunden; hier durchdringen sich Geschichte und Philosophie, und alles, was den Dichter je beschäftigte, alles was ihm lieb und theuer ist, findet einen Ausdruck oder eine Andeutung. Alle verschiedenartige Interessen und Momente aber durchdringt und umschlingt der poetische Geist, welcher, wie nicht leicht sonst wo, sittlich geweiht, kräftig, eigenthümlich, triumphirend hervortritt. Der lang gebundene dramatische Genius, welcher sich erst hier zu einem erneuten höhern Leben wieder in Freiheit setzte, hat eine solche frische Lebenskräftigkeit, eine solche Wahrheit der Anschauungen und Gefühle und reiche Fülle eigenthümlicher Ideen in dieses Werk aufgenommen und in ihm eingebürgert, daß dessen Kunstwerth durch den Zauber dieses Gehalts noch um vieles vermehrt wird.

Zweites Kapitel.

Kulturhistorische und universelle Gedichte.

In dem Jahre 1799, in welchem das letzte Wallenstein'sche Stück beendigt wurde, entstand auch das Lied von der Glocke. Wir nehmen, ehe wir zu den fernern Lebensumständen Schiller's übergehen, diese große Komposition mit mehrern andern Gedichten derselben Gattung zusammen, und stellen diesen ganzen Cyklus köstlicher Erzeugnisse unserer Erörterung des Wallenstein an die Seite.

Die zwei Hauptgedichte, welche wir in Schiller's philosophisch-historischer Periode kennen lernten, die Götter Griechenlands und die Künstler, haben beide einen kultur-historischen Charakter [1], und bezeichnen sehr scharf den Bildungsweg, auf dem sie keimten. Denn der Kulturhistoriker ist der Philosoph auf dem Felde der Geschichte. So natürlich und nothwendig war ihm diese Richtung, daß er später, als er sich mit dem Plan beschäftigte, Friedrich den Zweiten oder Gustav Adolph episch darzustellen, sich nicht auf diese Helden beschränken, sondern die ganze Zeit, ja die Weltgeschichte selbst nach ihren Hauptentwickelungsmomenten in sein Epos verflechten wollte [2].

[1] Siehe Theil 2, S. 92.
[2] Siehe Theil 2, S. 244 ff.

Als Schiller nun ganz zur Poesie zurückgekehrt war, wie wäre es ihm möglich gewesen, diese Richtung hinter sich zu lassen? Wie die Philosophie der Mittelpunkt seines denkenden Bewußtseins blieb, so war ihm diese philosophische Seite der Geschichte, auch nachdem sie selbst aufgehört hatte, sein Studium zu sein, Zeitlebens Bedürfniß, um so mehr, da sie seine abstrakten Ideen gleichsam substanzirte. Seine Dichtung hätte schon durch sich selbst einen gewaltigen Zug ins Große und Weite, nun aber wurde dieser Naturdrang durch ein vieljähriges Studium der Geschichte unterstützt. Viele seiner Gedichte spielen durch einzelne großartige Andeutungen in diese universelle Betrachtung des historisch gegebenen Menschenlebens ein, andern liegt eine solche Ansicht ihrem Geiste nach zu Grunde, wie z. B. Wallenstein auf eine universell-historische Anschauung der Zeit, der Kampf mit dem Drachen auf eine kulturgeschichtliche Auffassung des Johanniterordens sich gründet. In andern Gedichten endlich ist die Hauptidee und der Inhalt selbst universell, und diese Gattung fassen wir hier zu einer gemeinschaftlichen Betrachtung zusammen und weisen ihr füglich das Jahr, in welchem sie mit dem Liede von der Glocke den höchsten Gipfel erreichte, als ihre chronologische Stelle an.

Es sind hier einige Epigramme nachzuholen, die wir früher absichtlich zurückgelassen haben [1]. Die universalhistorische Würdigung der Maltheserritter, welche in der Vorrede zur Geschichte dieses Ordens von Vertot ausführlich dargelegt ist [2], und in der Ballade, der Kampf mit dem Drachen, hervortritt, hat der Dichter zum Gegenstand eines Epigramms, die Johanniter, gemacht. Diese Distichen sind beinahe wörtlich aus jener Vorrede genommen: „Wenn nach vollbrachten Wundern der Tapferkeit, ermattet vom Gefecht mit den Ungläubigen, erschöpft von den Arbeiten eines blutigen Tages, diese Heldenschaar heimkehrt, und, anstatt sich die siegreiche Stirn mit dem verdienten Lorbeer zu krönen, ihre ritterlichen Verrichtungen ohne Murren mit dem niedrigen

[1] Siehe Theil 3, S. 306.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1139. 2. f. (Oktavausg. Bd. 11, S. 371).

Dienste eines Wärters vertauscht; wenn diese Löwen im Gefechte hier am Krankenbette eine Geduld, eine Selbstverläugnung, eine Barmherzigkeit üben, die selbst das glänzendste Heldenverdienst verdunkelt; wenn eben die Hand, welche wenige Stunden zuvor das furchtbare Schwerdt für die Christenheit führte und den zagenden Pilger durch die Säbel der Feinde geleitete, einem ekelhaften Kranken um Gottes Willen die Speise reicht, und sich keinem der verächtlichen Dienste entzieht, die unsere verzärtelten Sinne empören: wer, der die Ritter des Spitals zu Jerusalem in dieser Gestalt erblickt, bei diesen Geschäften überrascht, kann sich einer innigen Rührung erwehren?" In dem Epigramm sind diese Worte nur metrisch ausgedrückt, aber die letzten Zeilen wenden den Grundgedanken sehr richtig auf das Christenthum überhaupt an:

"Religion des Kreuzes, nur du verknüpftest, in Einem
Kranze, der Demuth und Macht doppelte Palme zugleich!"

Hier haben wir die beiden Tugenden, welche im Kampf mit dem Drachen in Widerstreit sind [1]! — Ferner ist eine solche kulturhistorische Anschauung der Kern des Epigramms, der Kaufmann, worin der Werth des Handels für die Gesittung sehr treffend bezeichnet wird [2]. So enthält auch das Thor einen kulturhistorischen Doppelgedanken:

"Schmeichelnd locke das Thor den Wilden herein zum Gesetze!
Froh in die freie Natur führ' es den Bürger hinaus!"

Den ersten Vers drückt Schiller im Eleusischen Feste mit den Worten aus:

"Und die neuen Bürger ziehen,
Von der Götter sel'gem Chor
Eingeführt, mit Harmonien
In das gastlich offene Thor".

Und in dem Lied von der Glocke wird es der „heiligen Ordnung" zugeschrieben, daß sie es ist,

„Die herein von den Gefilden
Rief den ungesell'gen Wilden."

[1] Siehe Theil 3, S. 336.

[2] Es ist eine Apologie des Handels, wie die im ersten Buche des Wilhelm Meister, von welcher Schiller sagt: „sie ist herrlich und in einem großen Sinn." Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 85.

Aber den civilisirten Menschen soll das Thor wieder in die Natur zurückführen, weßwegen es auch im Spaziergang heißt:

„O, so öffnet euch, Mauern, und gebt den Gefangenen ledig;
Zu der verlassenen Flur' kehr er gerettet zurück."

In den Versen Karthago wird die Bedeutung dieser Stadt für die Menschenbildung im Gegensatz zu Tyrus und Rom einem allgemein geschichtlichen Urtheil unterworfen, — wie etwa in der Abhandlung, die Sendung Moses, der universalgeschichtliche Werth der Hebräer, nur in anderer Weise, abgemessen wird [1].

Das vorletzte dieser Epigramme hat uns auf drei größere Kunstwerke hingewiesen, die wir mit einem vierten zu betrachten haben.

Das erste ist der Spaziergang, oder die Elegie, wie die ursprüngliche Ueberschrift in den Horen war. Dieses Gedicht entstand schon 1795 im August und September und gehört seiner Form nach zu der Gattung, in welcher sich Anschauung und Reflexion das Gleichgewicht halten [2]. Ueber den Werth der frühern Stücke, mit welchen Schiller seine neue Laufbahn eröffnet hatte, waren die Stimmen der Kenner getheilt. Goethe gab den Idealen, Körner dem Genius, Herder dem Tanz, Humboldt der Macht des Gesangs und später, so wie Schiller selbst, dem Ideal und dem Leben den Vorzug. Als aber der Spaziergang gedichtet war, stimmten alle überein, daß dieses sein vortrefflichstes Stück sei. Herder schrieb: „Die Elegie ist eine Welt von Scenen, ein fortgehendes, geordnetes Gemälde aller Situationen der Welt und Menschheit. Wenn sie gedruckt ist, soll sie mir eine Landcharte sein, die ich an die Wand schlage." Humboldt nannte das Gedicht die herrliche Organisation einer eignen Welt, und äußerte sich: „Ich gestehe offenherzig, daß unter allen Ihren Gedichten, ohne Ausnahme, dieses mich am meisten anzieht, und mein Inneres am lebendigsten und höchsten bewegt." Schiller selbst aber schrieb dem Freund am 29. November 1795: „Ich will Ihnen nicht läugnen, daß ich mir

[1] Siehe Theil 2, S. 162.
[2] Siehe Theil 3, S. 236.

auf dieses Stück auch am meisten zu gut thue, und vorzüglich in Rücksicht auf einige Erfahrungen, die ich unterdessen darüber machte. Mich däucht, das sicherste empirische Kriterium von der wahren poetischen Güte eines Produkts bestehe darin, daß es die Stimmung, in welcher es gefällt, nicht erst abwartet, sondern hervorbringt, also in jeder Gemüthslage gefällt. Und das ist mir noch mit keinem meiner Gedichte begegnet, außer mit diesem. Ich muß oft den Gedanken an das Reich der Schatten [1], die Götter Griechenlands, die Würde der Frauen u. s. f. fliehen, auf die Elegie besinne ich mich immer mit Vergnügen, und mit keinem müßigen, sondern wirklich schöpferischen, denn sie bewegt meine Seele zum Hervorbringen und Bilden. Der gleichförmige und ziemlich allgemein gute Eindruck dieses Gedichts auf die ungleichsten Gemüther ist ein zweiter Beweis. Personen sogar, deren Phantasie in den Bildern, die darin vorzüglich herrschen, keine Uebung hat, wie z. B. meine Schwiegermutter, sind auf eine ganz überraschende Weise davon bewegt worden. Herder, Goethe, Meyer, die Kalb, hier in Jena Hederich, den Sie auch kennen, sind alle ganz ungewöhnlich davon ergriffen worden. Rechne ich Sie und Körner und Ihre Frau dazu, so bringe ich eine beinahe vollständige Repräsentation des Publikums heraus. Ich glaube deßwegen, daß wenn es in diesem Stücke an einem allgemeinen Beifall fehlt, bloß zufällige, selbst in den Personen, die es unberührt läßt, zufällige Ursachen daran Schuld sind. Mein eigenes Dichtertalent hat sich, wie Sie gewiß gefunden haben werden, in diesem Gedichte erweitert: noch in keinem ist der Gedanke selbst so poetisch gewesen und geblieben; in keinem hat das Gemüth so sehr als Eine Kraft gewirkt."

Wer möchte diesen Urtheilen nicht beistimmen? Wer erfreute sich nicht, in diesen Aussprüchen sein eigenes Gefühl wiederzufinden? Ohne Zweifel nimmt diese Elegie unter den Produkten der reinern Dichtweise den ersten Rang ein, und ist wohl bis zum Balladenjahr (1797) unter Schillers größern poetischen Werken das vollendeteste.

[1] Welches Gedicht er noch am 9. August desselben Jahrs so unendlich hoch gestellt hatte. Siehe Theil 3, S. 129.

Wenn es in einem obigen Epigramme vom Thore heißt: „Froh in die freie Natur führ' es den Bürger hinaus!" so sehen wir im Spaziergang eine bestimmte Person das wirklich thun, was dort im Allgemeinen gerathen wird. Der Dichter, welcher „endlich des Zimmers Gefängniß und dem engen Gespräch [1] entflohen ist, rettet sich freudig" in die Natur. Durch diese Worte ist die Stimmung angedeutet, die ihn hinaustreibt. „Ein größerer Maßstab der Schätzung," erläutert Schiller sich selbst an einer andern Stelle [2], „wird dem Menschen von der simpeln Majestät der Natur vorgehalten; und von ihren Gestalten umgeben, erträgt er das Kleine in seiner Denkart nicht mehr. Wer weiß, wie mancher Lichtgedanke oder Heldenentschluß, den kein Studirkerker und kein Gesellschaftssaal zur Welt gebracht haben möchte, nicht schon dieser muthige Streit des Gemüthes mit dem großen Naturgeist auf einem Spaziergange gebar." Nur im Kontrast mit dieser Naturwidrigkeit unserer eigenen Zustände und Sitten flößt uns Neuern die physische Welt ein solches unendliches Interesse ein, wie es den alten Griechen fremd war [3] und aus dem Spaziergang uns anweht. In der Harmonie, Einfachheit, Integrität, in dem ruhigen, stillen und friedlichen Walten, kurz in der Vollkommenheit der Natur treten Güter vor uns hin, die wir selbst eingebüßt haben, und wir suchen uns in ihr wieder herzustellen. Die Natur, als Gegenstand unserer sittlichen Trauer und rein menschlichen Sehnsucht dargestellt, gibt aber die Elegie; und diesen Namen ertheilte Schiller ursprünglich seinem Gedichte, indem es gleichsam ein Beispiel seiner Theorie [4] sein und die Gattung vertreten sollte. So wollte er ja auch eine Idylle schreiben, in welcher er sein philosophisches Ideal dieser Dichtung zu verwirklichen dachte [5].

Begleiten wir nun unsern Dichter auf seinem Spaziergang.

[1] „Und dem gebundenen Gespräch folge das traurige Spiel." Goethe's zweite römische Elegie.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1266. 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 360).

[3] Ebendaselbst S. 1235. 2. (Oktavausgabe B. 12, S. 222).

[4] Ebendaselbst S. 1241. 2. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 250).

[5] Siehe Theil 3, S. 140.

Nachdem er die heiß ersehnte Natur in den ersten Versen mit Inbrunst begrüßt hat, gibt er sich anfangs ganz ihren heilenden Einflüssen hin. Er verliert sich in sie, und wird erquickt durch diese „stille Göttererscheinungen,“ die sich beim Fortschreiten wechselnd seinem Blicke darstellen. Die Natur ist durchaus wirkend aufgefaßt. Der Lüfte balsamischer Strom durchrinnt den Lustwandlenden, das energische Licht labt seinen dürstenden Blick, die Wiese empfängt, der Sonne Pfeil trifft ihn rc. Dessenungeachtet ist diese überall thätige Natur allenthalben in ihrer eigenthümlichen Sphäre gelassen und nirgends personificirt. Denn hierdurch wäre sie, nach hellenischer Betrachtungsweise [1], in den Kreis des Menschlichen gezogen, und der Wanderer fände nicht mehr bei ihr, was er einzig sucht.

So beginnt die Elegie mit einer ganz objectiven Naturmalerei, welche die Phantasie des Lesers mit den reizendsten, mannigfaltigsten Bildern erfüllt. Aber durch die Beziehung auf den Spazierengehenden erhält alles Einheit. Nur leblose Naturgegenstände und friedliche Geschöpfe zeigen sich in der idyllischen Landschaft. Ungezwungen und stetig reiht sich eine Scene an die andere. Der Wanderer tritt in einen dichten Wald ein, der die Seele zur ernsten Betrachtung vorbereitet. Kaum sieht er sich dem Glanz des Tages zurückgegeben, da eröffnet sich eine eben so weite und romantische Aussicht vor ihm, als die frühere begrenzt und lieblich war. Vorhin wurde das Gemüth durch das Schöne sanft berührt, jetzt wird es durch das Erhabene gewaltig ergriffen:

„Unter mir seh' ich endlos den Aether und über mir endlos,
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab rc.“

Nun geht aber die Landschaftsschilderei in eine Zeichnung der Werke des Menschen über, mit welchen der Spazierengehende die Gegend geschmückt sieht, und hieran reiht sich von selbst eine Darstellung des Landlebens. So ist also der Dichter von den beiden Zuständen der Natur, dem schönen und erhabenen, welche die sparsam erhellte Nacht des Waldes

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1235 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 222).

zugleich trennt und verbindet, und von den Spuren des Menschen zu dem Menschen selbst gelangt. Und nachdem er der Heerden Geläut, des Hirten Gesang, die Dörfer am Strom, an den Gebüschen, auf den Bergesrücken, und des Ackermanns von seinen Feldern „umruhtes" Dach so bedeutsam und rührend gezeichnet hat, wie es wahrlich! nur der von den sittlichen Uebeln der Kultur belastete Mensch zu thun im Stande ist — da ergießt sich, wie er früher die vernunftlose Natur bewillkommte, seine Seele in die Worte:

„Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwachet,
Theilst du mit deiner Flur fröhlich das enge Gesetz."

Denn hier ist es die Natur in der Menschenwelt, was ihn rührt — die Kultur beginnt aber mit der sittlichen Freiheit. „Wir waren Natur," sagt Schiller, „und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen"[1]. Er preis't also das Landvolk ganz in demselben Gefühl glücklich, in welches versunken wir ihn früher seinen poetischen Segen über das Kind in der Wiege und den spielenden Knaben aussprechen hörten[2]. Indem er nun dieser Betrachtung nachhängt, geht er auf seinem Wege weiter fort, und, als er plötzlich aufblickt, sieht er eine veränderte Landschaft vor sich: „Aber wer raubt mir auf einmal den lieblichen Anblick?" ꝛc. Eben war der Mensch noch verschmolzen mit der Natur — jetzt macht er, von ihr geschieden, selbstständig sein eigenthümliches Dasein geltend. Er trennt, wählt, ordnet und gibt jeglichem eine Bedeutung, indem er es einem Zwecke unterwirft. Dieses ist der „fremde Geist, welcher sich schnell über die fremdere Flur verbreitet:"

„Stände seh' ich gebildet, der Pappeln stolze Geschlechter
Ziehn in geordnetem Pomp vornehm und prächtig daher,
Unbemerkt entfliehet dem Blick die einzelne Staude,
Leiht nur dem Ganzen, empfängt nur von dem Ganzen den Reiz[3].
Regel wird alles und alles wird Wahl und alles Bedeutung;
Dieses Dienergefolg meldet den Herrscher mir an,
Prangend verkündigen ihn von fern die beleuchteten Kuppeln,
Aus dem felsichten Kern hebt sich die thürmende Stadt."

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1230. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 198).
[2] Siehe Theil 3, S. 195 f.
[3] Dieser und der vorhergehende Vers stehen nur in den Horen.

Die Regel, Wahl und Bedeutung, will der Dichter sagen, die sich in der standesmäßigen Absonderung der Pappeln und Stauden ausspricht, verkündigen mir, daß sich der Mensch zum Herrscher der Natur gemacht hat: diese geregelten Stände der Bäume, gleichsam sein Dienergefolge, melden ihn mir als Herrn der Natur an. Aber noch deutlicher zeigt sich der Mensch als ihr Herrscher durch die fernher strahlenden Kuppeln und die Stadt überhaupt, welche aus Felssteinen („felsigem Kern") an einem Orte aufgebaut ist, wo ehemals eine Wildniß war [1]. Dieß führt den Dichter zu einer ausführlichen Schilderung des Stadtlebens hinüber. Er erhebt und verliert sich ganz in das, was er nur im Geiste schaut. So sieht unser Kultursohn die Landschaft nicht nur im Lichte seiner Gefühle, sondern er kehrt gar bald wieder in die Gedankenwelt zurück. Mit wenigen Zügen war der einfache Naturzustand geschildert; in die reichste Fülle von Begebenheiten und Gegenständen legt sich das weite civilisirte Leben auseinander. Zuerst wird es mit einigen kühnen kräftigen Strichen im Allgemeinen gezeichnet, im Kontrast mit dem Landleben: „Näher gerückt ist der Mensch an den Menschen" rc.; dann beleben sich in der Phantasie des Dichters die Uranfänge der Stadt, wo die Götter mit ihren verschiedenartigen Geschenken sich hernieder ließen und ihre Wohnungen einnahmen, woraus wir auch sehen, daß Schiller in diesem Kulturgemälde, wie in den Göttern Griechenlands und in dem eleusischen Feste, das griechische Leben vor Augen hatte. Denn nur die Helenen vermählten „die Simplicität der Natur mit allen Reizen der Kunst und aller Würde der Wissenschaft [2]", nur sie also besaßen jene Humanität, welche das erregte Herz des Dichters freudig begrüßt:

„Heilige Steine! Aus euch ergossen sich Pflanzer der Menschheit rc." [3]

Die Staaten erhaltenden Tugenden werden dann vorgeführt: die zu Gericht sitzende Gerechtigkeit und der Heldenmuth,

[1] „In die Wildniß hinaus sind des Waldes Faunen verstoßen."

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1191. 2. m. (Oktavausg. Bd. 12, S. 20).

[3] Das Wort Menschheit für Menschlichkeit steht in derselben Verbindung in dem Epigramm „die verschiedene Bestimmung": „Aber durch wenige nur pflanzet die Menschheit sich fort."

welcher den Frieden erringt. Im Frieden aber gedeihen die Gewerbe — Holz- und Steinarbeiten, die Schmiedekunst, die Weberei, welche alle in eigenster Gestalt vor unsern Augen vorübergehen — es blühet der Handel, dessen reges Leben und sich häufende Schätze wieder ein besonderes Gemälde füllen — im Reichthum aber endlich „wachsen die Künste der Lust," d. h. überhaupt die schönen Künste, deren Zweck ja ist, „Vergnügen auszuspenden, Glückliche zu machen"[1]. Schiller nennt sie die göttlichen Kinder, welche den Genius zum Vater, die Fortuna zur Mutter und die Freiheit zur Amme haben. Als ihre Repräsentanten führt er uns die Bildhauerkunst und die Architektur auf — die Poesie vielleicht deßwegen nicht, weil ihre Werke nicht eben so leicht in ein kurzes sinnliches Bild zu fassen waren. Der Kunst endlich folgen die Wissenschaften, welche das bleibende Gesetz in dem beweglichen Zufall aufsuchen; namentlich sind es die Mathematik und einzelne Zweige der Naturwissenschaften, die sich uns vor Augen stellen. Hiermit tritt die Schilderung mit Recht in die neuere Zeit, in welcher vor der durch die Schrift verallgemeinerten Wissenschaft die „Nebel des Wahns zerrinnen" und die „Gebilde der Nacht weichen." Mit einem Blick auf die Revolution geht Schiller in den Worten:

„Seine Fesseln zerbricht der Mensch, der Beglückte! Zerriß' er
Mit den Fesseln der Furcht nur nicht den Zügel der Scham,"

zu einem andern Abschnitt, zur Ausartung der Kultur, über. Zuerst ist der Mensch mit der Natur eins; dann macht er, ohne sich von ihr loszureißen, seinen eignen Geist dadurch geltend, daß er ihre Produkte zu seinen Bedürfnissen benutzt, ihre Stoffe ästhetisch umbildet und ihre Gesetze wissenschaftlich erforscht. Nun will er sich aber endlich auch als moralische Person über die Natur erheben, er will an die Stelle „des Staates der Noth und der Natur" den Staat der Vernunft und Freiheit treten lassen:[2]

„Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde,
Von der heil'gen Natur ringen sie lüstern sich los".

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1169. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 510).
[2] Ebendaselbst S. 1189. (Oktavausg. B. 12, S. 8 f.)

Der gefährliche Versuch mißlingt, weil, wie Schiller in dem dritten Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen nachgewiesen hat, die Sittlichkeit noch nicht stark genug ist, daß er sich ihrer alleinigen Führung anvertrauen könnte, und seine menschliche Natur noch nicht veredelt genug, daß er auf dieser neuen Laufbahn von ihr unterstützt würde. Daher fordert ihn nicht allein die Vernunft, sondern auch die Begierde auf, lüstern den verbotenen Apfel der Freiheit zu brechen [1]. Indem er sich so der Natur entgegensetzt und auch von der rein sittlichen Vernunft preis gegeben, also, wie es in den Horen heißt, zugleich „von der Gefühle Geleit und der Erkenntniß Licht" verlassen ist, schweift er nothwendig in jede Unmenschlichkeit und Entartung aus, welche uns Schiller's Meisterhand mit, von der französischen Staatsumwälzung genommenen Farben schildert. Wie er früher den konventionellen Formen der Gesellschaft, dem „ewig Gestrigen der gemeinen Gewohnheit", den Spiegel der Vernunft und der Freiheit entgegenhielt, so stellt er jetzt alle, im Namen dieser verübten Greuel als Abweichungen von der menschlichen Natur dar. Was man aber als Gutes in einem solchen Gemeinwesen rühmt, ist nur Schein:

„Leben wähnst du noch immer zu sehen, dich täuschen die Züge,
Hohl ist die Schaale, der Geist ist aus dem Leichnam geflohn".

Aber diese „kernlose Hülse des Staates" kann nicht ewig bestehen, die Natur erwacht, die Noth und die Zeit rühren an das „hohle Gebäu" und die von ihres Verbrechens Wuth und ihrem Elend getriebene Menschheit vernichtet die leere Staatsform und kehrt zur Natur zurück — „sie sucht die verlorne Natur in der Asche der Stadt". Jetzt bricht des Dichters, bisher mit Mühe zurückgehaltene tiefste Empfindung gewaltsam hervor:

„O so öffnet euch Mauern, und gebt den Gefangenen ledig,
Zu der verlassenen Flur kehr' er gerettet zurück!

[1] In den Horen heißen die obigen Verse:

„Freiheit heischt die Vernunft, nach Freiheit rufen die Sinne,
Beiden ist der Natur züchtiger Gürtel zu eng".

Weit von dem Menschen fliehe der Mensch! dem Sohn der Veränd'rung
Darf der Veränderung Sohn nimmer und nimmer sich nahn,
Nimmer der Freie den Freien zum bildenden Führer sich nehmen,
Nur was in ruhiger Form sicher und ewig besteht".

Diese zwei letzten Strophen, die nur in den Horen stehen, erklären des Dichters Ansicht von selbst. Es ist derselbe Gedanke, den wir schon in dem Epigramm, das Höchste, kennen lernten:[1] Die Unabänderlichkeit und Nothwendigkeit, welche wir physisch in der Pflanze wirksam sehen, soll der Mensch durch seine moralische Freiheit zu erreichen suchen. Schiller will also nicht, wie Rousseau, den Menschen in einen wilden Naturzustand zurückversetzen — denn „jene Natur liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen; verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu sinken"[2]. Sondern er spricht, obgleich er sich hier nicht bestimmter ausdrückt, von jener Natur, welche er als den Gegenstand der modernen Idylle aufstellt — nämlich von derjenigen, zu welcher wir auf dem Weg der Vernunft und der Freiheit wieder gelangen sollen. Diese Natur ist das Ziel, zu welchem uns alle Weitläufigkeiten und Umwege der Kultur führen müssen.

Nachdem sich der Wanderer in diese Phantasiegebilde ganz verloren hat, erwacht er auf einmal mit den Worten: „Aber wo bin ich?" rc. wie aus einem Traume, und sieht sich in einer furchtbaren, schauerlich wilden Einsamkeit, die seinem letzten Gesichte der zerstörten Menschheit ganz ähnlich ist. Ringsum ist nur Verwüstung, wie in jenem Revolutionsstaate. Die Naturscene folgt aber hier der entsprechenden inneren Anschauung, während die frühern Naturbilder immer solchen Betrachtungen vorangingen — denn unvermerkt, wie der Wandelnde in die Wildniß, gerieth ja auch die Menschheit in die Verwilderung, welche durch jene

[1] Siehe Theil 3, S. 200 f.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1235. 1. m. (Oktavausg. Bd. 12, S. 220).

gleichsam symbolisch dargestellt wird. Aber sich schnell wieder besinnend, und das Unähnliche hervorhebend, sagt er: „Bin ich wirklich allein?“ — Er ist ja wieder in den Armen, an dem Herzen der Natur, deren Zerstörung er eben in jenem Phantasiebilde beklagte. Und so liegt es in der Sache, daß sich am Schlusse der Elegie diese ewige Unveränderlichkeit der Natur mit dem ewigen Wechsel der menschlichen Zustände noch in Kontrast stellt. Ich habe früher gezeigt, wie Schiller diese tiefe Naturauffassung zuerst im Jahr 1789 in einem Briefe an seine Lotte aussprach [1]. Sie blieb Zeitlebens sein Eigenthum.

Indem das Gedicht auf diese Weise mit einem seelenvollen Lob der Natur endigt, kehrt es zu seinem Anfang zurück, und die durch die Ausartung der Civilisation hervorgerufene Gefühlserregung dient nur dazu, die Huldigung um so wärmer und inniger zu machen. Die ganze Entwickelungsgeschichte der Menschheit bis zu deren Verirrung und Rückkehr zur Wahrheit ist in ein klares Bild gebracht; alle mögliche Verhältnisse des Menschen zur Natur sind dargestellt. Man muß aber, um das Gedicht recht zu fassen, die doppelte Bedeutung der „Natur“ festhalten, zumal da der Dichter beide wie mit Fleiß, um den Eindruck großartiger und poetischer zu machen, in einander übergehen läßt. Von der materiellen nämlich ist die Natur innerhalb der Menschheit zu unterscheiden. Diese letztere besteht, im Gegensatz gegen die bewußte Selbstbestimmung und die künstlichen Vermittelungen des Denkens und der Wissenschaft, in dem unmittelbaren Fond des geistigen Lebens, wie es sich unwillkürlich in Gefühlen, Trieben, Neigungen, Kräften ausspricht. Als den Verfechter dieser menschlichen Natur haben wir unsern Schiller schon so häufig kennen gelernt; und sie findet er in den Verzerrungen des Kulturlebens, welche er zuletzt schildert, geschändet, sie soll der Mensch mit Bewußtsein in veredelter Gestalt wieder herstellen. Die äußere Natur kann nichts sein, als eine Ernährerin und ein

[1] Siehe Theil 3, S. 148 und 149.

symbolisches Ideal dieser innern [1]. Die verschiedenen Theile des Gedichtes gehen so freiwillig in einander über, die liebevolle Naturanschauung und die tiefsinnige Forschung sind so sehr gegen einander ausgeglichen, alles ist so fest verbunden, daß es schwer hält, den durch das Ganze laufenden Faden zu verfolgen. Welches Gedicht verlohnte es sich aber auch öfters und sorgfältiger zu lesen, als dieses, dessen Trefflichkeit bei so früher Entstehungszeit man sich nur daraus erklären kann, daß Schiller hier, Jahre lang genährte, eigenthümliche Lieblingsgefühle und Ideen aussprach. Die Elegie liegt so recht im Mittelpunkt seines Lebens. Es kam dem Dichter aber auch eine Art symbolischer Behandlung zu statten. Der Lustwandelnde nämlich ist ja selbst ein Mensch, der im Gefühl der Kulturleiden die Natur aufsucht, und

[1] Hierbei sei mir erlaubt, auf ein Epigramm zurückzukommen, welches ich früher (Theil 3, S. 131) falsch deutete.

„Die drei Alter der Natur.

Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat sie entseelet,
Schaffendes Leben auf's Neu gibt die Vernunft ihr zurück".

In dem ersten Vers stellt der Dichter die innige mythische Naturansicht der alten Griechen der begriffsmäßigen, mathematischen Naturbetrachtung der modernen Zeit gegenüber, gerade so, wie er in den Göttern Griechenlands singt:

„Wo jetzt nur, wie uns're Weisen sagen,
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
Lenkte damals seinen gold'nen Wagen
Helios in stiller Majestät" 2c.

Mit dem Pentameter: „Schaffendes Leben auf's Neu gibt die Vernunft ihr zurück", weis't er auf seine eigene, uns bekannte symbolisch-ästhetische Weltauffassung hin (Theil 3, S. 147 ff. und Theil 4, S. 49 f.), wie er sie am Leitfaden der Kant'schen Philosophie ausgebildet hatte, einer Philosophie, von welcher er behauptete, daß sie in ihrem Kerne mehr Poesie enthalte, als irgend eine andere. Das Sinngedicht zeigt uns also die verschiedenen Auffassungsweisen der Natur, wie der Spaziergang alle Lebensverhältnisse des Menschen zu derselben (entweder ist der Mensch instinktmäßig eins mit der Natur, oder er beherrscht sie, ohne sich ihr entgegenzusetzen, oder er verläugnet sie ganz, oder er verbindet sich wieder auf ewig mit ihr als der fertige Sohn der Vernunft). — Ich verdanke dieses richtige Verständniß, so wie noch andere werthvolle Bemerkungen über Schiller, meinem verehrten Amtsgenossen, dem Herrn Oberlehrer Dr. Steiner.

ihren Rath beherzigt. Er stellt in seiner Person die ganze Gattung dar — und nur die äußerste Verirrung ist bei ihm ein Traum. Was er sieht, sind nur Spuren von dem, was er nachher im Geiste betrachtet, und er selbst verirrt sich, wie die Menschheit, in die Wildniß. Man könnte sagen, das langsame Emporsteigen bis zum höchsten Gipfel eines Berges und die allmählige Entwickelung des Menschen bis zur Krone seiner Vollendung — zur angedeuteten Rückkehr aus den Verirrungen der Bildung zur Natur — laufen einander parallel. Hier aber vermisse ich an dieser sinnlichen Folie des Gedichts einen Abschluß. Der Spaziergang ist nicht beendigt. Das Gedicht läßt uns beim Wanderer in der Einöde, ungeachtet er doch eben so wohl, als die Menschheit, zum Ausgangspunkt zurückkehren muß. Nach einer Aeußerung des Verfassers [1] scheint dieser bei seinen scenischen Schilderungen eine wirkliche Landschaft vor Augen gehabt zu haben; und ich habe schon früher nachgewiesen, daß die Darstellung eines Spazierganges von Stuttgart nach Hohenheim mit dem unsrigen in den Ideen und der Anlage große Aehnlichkeit hat [2].

Welche strenge Sorgfalt Schiller auf das Einzelne, den Ausdruck, den Wohllaut, den Versbau wandte, sieht man aus seiner Korrespondenz mit Humboldt [3], und wenn man unsere jetzige Ausgabe mit der ursprünglichen in den Horen vergleicht. Am besten aber überzeugt man sich von der „Kälte und ausdauernden Geduld", welche das kleinste Detail übereinstimmend mit dem Ganzen machte, aus dem Werke selbst. Während bei andern Künstlern das Einzelne in das Ganze verschwindet und nur das Ganze schön und bedeutend ist, hat in diesem Gedichte auch das Einzelne einen selbstständigen Werth und eine eigene Vollendung, so daß es sich der Mühe lohnt, jeden Vers, jedes Bild und Beiwort zum besondern Studium zu machen. Bald fesseln uns die gewählten Epitheta, deren nie eines müßig, sondern jedes am rechten

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 321.

[2] Siehe Theil 3, S. 95 f.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 322 ff.

Ort steht und das Eigenthümliche der Sache sinnlich bezeichnet, wie „das energische Licht“, des Schmetterlings „zweifelnder Flügel“, dann verweilen wir bei den neuen, kühnen Metaphern, „die Landschaft entflieht in des Waldes Geheimniß“, „die Ferne verschlingt den Heerzug“, der Adler „knüpft an das Gewölke die Welt“; bald bewundern wir den scharfen Gebrauch der Wörter für kontrastirende Anschauungen, wie die „Fesseln der Furcht“ und „die Zügel der Scham“; oder wir sind entzückt durch die Tiefe der Einsicht, den Adel der Gesinnung, die Wahrheit des Gefühls, welche in einzelne Worte zusammengedrängt sind: „theilst fröhlich mit deiner Flur das enge Gesetz“, „da gebieret das Glück dem Talente die göttlichen Kinder“, „es umwälzt rascher sich in ihm die Welt“; überall aber ergötzt sich das Ohr an dem schönen Fluß der herrlichen Verse, welche nicht selten schon durch ihre Form uns die Sache malen. Man mag aber so vielerlei loben, als man will, so kommt man doch immer wieder auf die Hauptsache, auf die erstaunliche sinnliche Lebendigkeit zurück, in welche der Plan und die Grundidee der Elegie gleichsam aufgehen und umgesetzt sind. Denn weder der eine noch die andere tritt begriffsmäßig hervor, der Leser fühlt aber beide klar in ihren Wirkungen und kann sich leicht das zum deutlichen Bewußtsein bringen, wovon ihm die Seele voll ist.

Das nächste Kulturgedicht, eine Produktion des Jahres 1798, ist das eleusische Fest. „Es war lange“, versichert Humboldt, „ein Lieblingsgedanke Schiller's, die erste Gesittung Attika's durch fremde Einwanderungen episch zu behandeln. Das eleusische Fest ist an die Stelle dieses unausgeführt gebliebenen Plans getreten“ [1]. Dieses Vorhaben fällt wohl in die zweite Hälfte des Jahrs 1795, wo er im Sinne hatte, das Dramatische ganz aufzugeben und sich ernstlich zu epischen Darstellungen zu wenden, oder in welcher Zeit, wie er in einer andern Stelle sagt, er „eine romantische Erzählung in Versen“ dichten wollte, zu der er den rohen Stoff schon habe [2]. Humboldt schrieb ihm damals: „Das Gebiet

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 38.
[2] Ebendaselbst S. 162 und 228.

des Epischen ist in den weiten Grenzen, die Sie ihm geben, so groß, daß es eine zahlreiche Menge von Formen einschließt, und das Lyrische, wie das Didaktische, in sich aufnimmt. Vorzüglich nach Ihren neuern Gedichten, von den Göttern Griechenlands an, läßt sich eine Gattung zeigen, die Sie allein sich gestempelt haben, und die mit allem Reichthum epischer Schilderungen den höchsten lyrischen Schwung vereinigt, und durch diesen gedoppelten Eindruck auf die Phantasie und die Empfindung den Geist zu tiefen und überraschenden Wahrheiten führt. Diese Gattung und mithin das Epische ist Ihnen vollkommen eigen, sie paßt Ihnen genauer an, als irgend eine andere; aber ich würde Ihnen Unrecht zu thun glauben, wenn ich Sie darauf beschränken wollte, wie schön und fruchtbar an großen Wirkungen auf das Gemüth des Lesers sie auch ist und einen wie großen Umfang sie auch selbst noch in sich erlaubt[1]". Humboldt rieth zur dramatischen Poesie und indem Schiller auf diese mehr und mehr seine beste Kraft zusammenzog, blieben von jenen größern epischen Planen, welche in eine weit frühere Lebenszeit hinaufreichen[2], nur die Balladen und diese Kulturgedichte als Früchte zurück.

Die Eleusinen wurden bekanntlich in Eleusis, in und um den Tempel der Demeter, unter dem Vorsitz des zweiten Archonten von Athen, welcher Basileus hieß, gefeiert, und dieses Fest hatte hauptsächlich, indem es die Göttin als Thesmophoros, die Gesetzgebende, verherrlichte, den Einfluß des Ackerbaues auf die Civilisation des Menschengeschlechts zum Gegenstand. Von diesem Standpunkt faßt hier Schiller die Feier allein auf, während sich die Klage der Ceres an die mystische Lehre der eleusinischen Geheimnisse anschließt und dieselbe nach neuerer und eigener Denkweise auslegt[3]. Beide, auch ihrem Versmaße nach zusammengehörige, Gedichte erschöpfen daher gleichsam den Mythus der Demeter. Indem sie die beiden Grundideen desselben, die Bildung des

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 244.
[2] Siehe Theil 2, S. 244 ff.
[3] Siehe Theil 3, S. 150 f.

Menschen zur Humanität und den geheimnißvollen Zusammenhang des Irdischen mit dem Ewigen darstellen, sind sie Gegenstücke.

Hier liefert der Sänger also eine Hymne für die Eleusinien. Das versammelte festfeiernde Volk eröffnet den Gesang mit der ersten Strophe, ein engerer Chor oder ein Einzelner schildert dann den frühsten rohen Zustand des Menschen und dessen Uebergang zur Humanität durch den Ackerbau; in der vierzehnten Strophe: „Und gerührt zu der Herrscherin Füßen" rc. fällt das Volk wieder ein; hierauf stellt der Chor die Ausbildung des ganzen geselligen Lebens auf der gewonnenen Grundlage dar, und am Schluß kehrt die Anfangsstrophe bis auf einige Abänderungen zurück. Das Gedicht ist darnach ganz regelmäßig gebaut. Die beiden Hälften, die dem Sinne nach strenge geschieden, in trochäischem Maße geschrieben und aus je zwölf Strophen zusammengesetzt sind, werden durch ein im trochäisch-daktylischen Metrum verfaßtes Mittelglied getrennt und das Ganze ist durch zwei beinahe gleiche Strophen von eben diesem Versmaße eingeschlossen.

Der erste Abschnitt geht von der Annahme eines ganz rohen Zustandes des Menschen aus, wie ein solcher auch in den Künstlern und in den Briefen über die ästhetische Erziehung [1] vorausgesetzt wird.

„Scheu in des Gebirges [illegible]
Barg der Troglodyte sich;
Der Nomade ließ die Triften
Wüste liegen, wo er strich, rc."

Doch deutet der Dichter dieses thierähnliche Dasein als eine Ausartung an. Die Ceres jammert „des Menschen Fall", und ruft aus: „Find' ich so den Menschen wieder? rc." Auch in dem Spaziergange begegnet uns diese Ansicht, wo vom Gesetz gerühmt wird, daß es die Menschheit erhalte, „seit aus der ehernen Welt fliehend die Liebe verschwand." Eben so läßt er in den vier Weltaltern den Menschen von einer Saturnischen Zeit ausgehen. Doch hören wir hierin nur die poetische Ueberlieferung und Fiktion; seine Philosophie setzte

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1213. 2. f. (Oktavausg. Bd. 12, S. 120).

die früheste Gestalt unseres Geschlechts als einen Naturzustand voraus. Auch in dem Aufsatz: Etwas über die erste Menschengesellschaft [1], ist ihm der erste Mensch ein harmloses, von seinem Instinkt geleitetes Geschöpf — aber er folgt hier, wie er ausdrücklich sagt, der Mosaischen Urkunde.

Die ihre Tochter suchende Göttin erbarmt sich des elenden Menschen, und sie nur von allen Seligen kann sich seiner erbarmen. Nur in ihrem Busen gatten sich mit göttlichem Lebensgefühl die Empfindungen des Schmerzes und des Mitleids. Sie ist hierdurch dem Menschen näher gerückt und kann seine Erretterin werden. Sie sucht das eigene Weh in dem Glück zu vergessen, welches sie andern bereitet. So stellt sie sich selbst den übrigen Göttern entgegen:

„In des Himmels sel'gen Höhen
Rühret sie nicht fremder Schmerz;
Doch der Menschheit Angst und Wehen
Fühlet mein gequältes Herz."

Auch in dem Spaziergang steigt sie vor allen Seligen mit des Pfluges Geschenk vom Himmel herab. Das Folgende, wie die Göttin sich den Wilden darstellt, das Korn in die gefurchte Erde senkt, wie sich der Boden weithin mit grünen Halmen schmückt und sie mit der ersten Garbe dem Zeus ein Opfer bringt, ist überaus genial und lieblich geschildert.

Mit dem zweiten Abschnitt ist in dem Menschen das erste Gefühl der Menschlichkeit erwacht, und von diesem Punkt geht seine Kultur aus. Jetzt hat ihn der Dichter bis zu der Entwickelungsperiode geführt, welche er erst im Spaziergange ausführlich schildert. Wenn er in dieser Elegie mit den Worten beginnt: „Nieder steigen vom Himmel die seligen Götter ꝛc.", so hebt er auch hier an:

„Und von ihren Thronen steigen
Alle Himmlischen herab;"

und dieser ganze zweite Theil enthält eigentlich nur eine zweite Darstellung, wie aus dem gesellschaftlichen Verein jede menschliche Bildung emporblühe. Doch sehen wir das Städteleben, welches dort schon besteht und seine Früchte bringt,

1 Schiller's Werke in E. B., S. 1035 f. (Oktavausg. Bd. 10, S. 445).

hier erst werden. Dieses Gemälde des zweiten Abschnittes unserer Hymne umfaßt also seinem Inhalt nach nur die wenigen Verse in dem Spaziergang, welche mit den eben angegebenen Worten anfangen und sich mit der Strophe endigen:

„Mutter Cybele spannt an des Wagens Deichsel die Löwen,
In das gastliche Thor zieht sie als Bürgerin ein."

Mit demselben Gedanken schließt sich auch unsere Darstellung:

„Und die neuen Bürger ziehen,
Von der Götter sel'gem Chor
Eingeführt, mit Harmonieen
In das gastlich offne Thor."

Den Bau des gebildeten Lebens führen die symbolisch behandelten Götter auf. Mit dem Ackerbau entsteht das Eigenthumsrecht, welches hier durch Themis repräsentirt wird; unter den technischen Künsten steht die Schmiedekunst, ein Geschenk des Vulkans, oben an. Jetzt aber will die Göttin der Staatsweisheit, Minerva, die Stadt gründen, und sammelt die ihrem Zweck dienenden Götter um sich her. Sie selbst bestimmt dem Staatsgebiet seine Grenzen, die Nymphen der Artemis fällen die Bäume und der Flußgott wälzt sie auf seinen Wellen herbei, die Horen glätten und fügen sie; Poseidon und Hermes thürmen die Mauern, wie der erstere einst in Troja; durch das Saitenspiel des Apollo und den Gesang der Musen verbinden sich freiwillig die Steine; die Cybele aber baut die Thore. Die neue Stadt steht vollendet und Juno, als Stifterin der Ehen, führt die Paare zusammen und Venus und die übrigen Götter beglücken die Vermählten — die neuen Bürger ziehen in das gastlich offene Thor. Und jetzt tritt die Hauptgestalt des Ganzen, Ceres, noch einmal hervor und wie sie am Ende des ersten Abschnittes dem Zeus geopfert hatte, so betet sie jetzt als Priesterin an seinem Altare vor dem Volke, und spricht den Grundgedanken des Gedichtes aus:

„Freiheit liebt das Thier der Wüste,
Frei im Aether herrscht der Gott.
Ihrer Brust gewalt'ge Lüste
Zähmet das Naturgebot;

Doch der Mensch in ihrer Mitte
Soll sich an den Menschen reih'n,
Und allein durch seine Sitte
Kann er frei und mächtig sein."

Das Thier in der Wüste nämlich liebt die Freiheit, aber es ist nur „ungebunden, ohne frei zu sein[1]"; der Gott in dem Aether ist wirklich frei, weil in ihm kein Widerstreit des Sinnlichen und Sittlichen ist. Beider gewalt'ge Neigungen und Triebe werden durch das Naturgesetz gezähmt; das Thier nämlich durch den Instinkt, welcher es in die „engen Schranken der Gegenwart einschließt", während die erwachende, sich selbst noch mißverstehende Vernunft des Menschen dessen materielle Bedürfnisse und Forderungen" ins Endlose ausdehnt[2]". Wie kann aber auch der Gott dem Naturgesetz gehorchen? Weil es für ihn kein Sollen gibt (er anticipirt jedes Sollen durch sein Wollen und Vollbringen), so gibt es für ihn auch kein Sittengebot, denn das Sittengebot ist nothwendiger Weise durch das Sollen bedingt. Der Gott im Aether ist also über das Sittengebot erhaben, dieses gilt nur für den Menschen, weßwegen auch in einem ganz richtigen Gefühl die alten Griechen ihre Götter nicht an menschliche Pflichten gebunden sein lassen. Sind nun die Götter dem Sittengesetz nicht unterworfen, so gehorchen sie dem Gesetz ihrer eigenen Natur, einem göttlichen Naturgesetz, so wie die Thiere dem thierischen. Der Mensch aber, welcher zwischen Gott und Thier steht, kann nur dadurch frei werden, daß er seine physischen Anlagen in Uebereinstimmung mit dem Sittengesetz bringt. Diese sittliche Bildung ist ein Produkt des geselligen Lebens, sie ist an die Sitten der Gesellschaft gebunden, woher das Sittliche auch seinen Namen hat. Eben so kann der Mensch auch nur in dieser sittlich gesicherten Verbindung mit Andern „mächtig sein," wie es im Spaziergang von den eifernden Kräften heißt: „Großes wirket ihr Streit, Größeres wirket ihr Bund."

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1213. 2. m. (Oktavausg. B. 12, S. 120).
[2] Ebendaselbst S. 1214. 1. u. und 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 123 f.)

Schiller nannte das Gedicht in der ersten Ausgabe im Musenalmanach für das Jahr 1799 Bürgerlied, weil es die Entstehung des civilisirten Lebens enthält und von Bürgern gesungen wird; und er wollte hierdurch vielleicht seine Hymne, welche die wahre Freiheit in der, durch den gesellschaftlichen Verein begründeten Sittlichkeit findet, den französischen Freiheitsliedern, die auch in Deutschland großen Anklang fanden, entgegensetzen.

Dieser religiöse Volksgesang, welcher eine dreifache Entwickelungsstufe des Menschengeschlechts, den Jäger- und Nomadenstand, den Ackerbau und das Stadtleben annimmt, ergänzt gleichsam durch die erste Stufe den Spaziergang. Der Spaziergang dagegen setzt das eleusische Fest dadurch gewissermaßen fort, daß er auch den Verfall des städtischen Lebens darstellt und die Rückkehr des Menschen zur Natur andeutet.

Dagegen ist das Gedicht, die vier Weltalter, welches wir, obgleich es erst 1802 gedichtet ist, hierher ziehen müssen, ein kulturhistorisches Bild des Entwickelungsganges der europäischen Menschheit[1], welches nur durch sein goldenes Zeitalter sich an den Spaziergang und das eleusische Fest reiht, in welchen der allererste Zustand des Menschen ebenfalls als ein friedlicher und unschuldiger bezeichnet wird. Die Hauptperioden der Geschichte selbst sind hier mit philosophischem Geiste behandelt.

Die vier Weltalter werden den zum Mahle versammelten Gästen von einem Sänger vorgetragen, wie in dem Grafen von Habsburg ein Sänger auftritt. In dieser Ballade sagt der Kaiser:

„Wohl glänzet das Fest, wohl pranget das Mahl,
Mein königlich Herz zu entzücken,“

und auf ganz ähnliche Weise beginnt unser Kulturgedicht:

„Wohl perlet im Glase der purpurne Wein,
Wohl glänzen die Augen der Gäste“ rc.

[1] Das asiatische Geschlecht wird auch hier ignorirt, wie in den Künstlern, siehe Theil 2, S. 93.

Die vier ersten Strophen bilden die Einleitung. Zuerst wird die edle Lust der Poesie und des Gesangs in Gegensatz zu dem sinnlichen Genuß gestellt, und dann im Allgemeinen die Poesie ihrem Inhalt nach geschildert, von welcher uns der Dichter auf der Stelle ein Beispiel gibt. Der Sänger, heißt es, nimmt in dem reinen Spiegel seines Gemüthes die ewige Welt auf — er sieht das Vergangene und das Zukünftige — er (und nur er [1]) ahnet den göttlichen Weltplan und den geheimnißvollen Ursprung der Dinge — „er breitet es lustig und glänzend aus, das zusammengefaltene Leben," und weiß auch, wie in der Dithyrambe [2], die kleine Hütte in einen Himmel voll Götter umzuschaffen — und er trägt ein Bild des Weltalls in den Gesang („in des Augenblicks flüchtig verrauchenden Schall") [3]. Was sagen diese, durch ihre Homerischen Ausdrücke und Bilder unvergleichlich schönen Worte im Munde Schiller's anders, als der Dichter schöpfe seine Gebilde aus einem universalhistorischen Bewußtsein, und wie er einen gemeinen und engen Gegenstand zum Edeln zu erheben und zum Idealen zu erweitern vermöge, so ziehe er die Weltgeschichte und das ganze Menschenleben in ein überschauliches poetisches Gemälde zusammen? In ähnlicher Weise heißt es in den Künstlern:

„Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weiten Fernen aus einander zieht,
Wird auf dem Schauplatz, im Gesange,
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied,"

wo unter „Natur" nur die Natur im menschlichen Leben und in der Geschichte verstanden sein kann, welche allein durch die Poesie dargestellt wird. Das Saturnische, das heroische Alter, die Zeit der griechischen Kunstblüthe [4] und das Mittelalter werden mit treffenden Zügen an uns, dem

[1] Siehe Theil 2, S. 219 f.

[2] Siehe Theil 3, S. 263 f.

[3] So wird auch im Prolog zum Wallenstein des Mimen Kunst als „des Augenblicks geschwind verrauschende Schöpfung" bezeichnet.

[4] Von ihr gilt der Vers in den Geschlechtern: „Nur die gesättigte Kraft kehret zur Anmuth zurück;" daher die Worte: „Und der Kraft entblüht die Milde."

„fünften Menschenalter" vorübergeführt. Besonders tief ist die veränderte Richtung, in welche das Christenthum die Menschheit lenkte, durch den Vers bezeichnet: „Und der Mensch griff denkend in seine Brust." Das dritte Zeitalter, die Blüthe des Hellenenthums, hat Schiller übrigens in den Göttern Griechenlands eigens behandelt. So greifen alle diese kulturhistorischen Gedichte in einander.

In dem Spaziergang spricht sich eine betrachtend wehmüthige Stimmung, in dem eleusischen Feste eine begeisterte Freude aus; in den vier Weltaltern werden die verschiedenen Gestalten der Menschheit rein und unpartheiisch dargestellt und jede nach ihrem eigenthümlichen Gehalt und Werth gewürdigt. Es tritt da eben so wenig eine ausschließliche Zuneigung, als überhaupt eine besondere Empfindung des Dichters hervor. Aus der heitern und freien Darstellung hört man allenfalls nur in der Strophe, welche „das Alter der göttlichen Phantasie" schildert, von den Göttern Griechenlands her eine leise Klage anklingen[1]: „Es ist verschwunden, es kehret nie!"

Durch das letzte Gedicht dieser Gattung, das Lied von der Glocke, sind wir in das Jahr 1799 versetzt, mit welchem wir im nächsten Kapitel die biographische Darstellung wieder aufnehmen werden.

„Lange hatte Schiller," erzählt Frau von Wolzogen[2], „dieses Gedicht in sich getragen und mit uns oft davon gesprochen als einer Dichtung, von welcher er besondere Wirkung erwarte. Schon bei seinem Aufenthalte in Rudolstadt ging er oft nach einer Glockengießerei vor der Stadt spazieren, um von diesem Geschäft eine Anschauung zu gewinnen." So geht dieses ästhetische Gebilde bis zum Jahr 1788 zurück. „Die schöne Zeit der jungen Liebe" in „dem stillen Thal" der Saale bei Rudolstadt, kehrte Schillern zur Schilderung wieder. Im Jahr 1797 faßte er diesen Stoff ernstlich an. „Ich bin jetzt an mein Glockengießerlied gegangen und studire seit gestern (sechsten Juli) in Krünitzens Encyklopädie, wo ich sehr viel profitire. Dieses Gedicht liegt mir

[1] H. Viehoff's deutsche Dichter, B. 2, S. 252.
[2] Schiller's Leben, Theil 2, S. 181 f.

sehr am Herzen, es wird mir aber mehrere Wochen kosten, weil ich so vielerlei verschiedene Stimmungen dazu brauche und eine große Masse zu verarbeiten ist"[1]. Aber Stimmung und Zeit wollten sich nicht finden, und am dreißigsten August klagt er, daß die Glocke noch lange nicht gegossen sei. Eine solche umfangreiche lyrische Produktion wäre im Balladenjahr auch eine allzu große Abnormität gewesen. Das nächste Jahr, meinte er dann, habe schon ziemlich den Anschein, das Lieder-Jahr zu werden, zu welcher Klasse auch die Glocke gehöre. „Indem ich diesen Gegenstand noch ein Jahr mit mir herumtrage und warm halte, muß das Gedicht, welches wirklich keine kleine Aufgabe ist, erst seine wahre Reife erhalten"[2]. Goethe, welcher für alles eine Hoffnung in Bereitschaft hatte, antwortete sehr artig, die Glocke müsse nur um so besser klingen, als das Erz länger im Fluß erhalten und von allen Schlacken gereinigt sei. Aber im Jahr 1798 verhinderte wieder der Wallenstein, dieses gewichtige Werk an den Tag zu heben, und so blieb dessen Vollendung dem Jahre 1799 vorbehalten. Er reis'te dieses Jahr nach Rudolstadt, und vielleicht half die Anwesenheit an dem Orte, wo diese Idee zuerst gefaßt worden war, und die erneute Anschauung der dortigen Glockengießerei den Vorsatz und die Stimmung steigern und erhöhen, welche zur Ausführung nöthig waren. Auch Goethe munterte ihn am 14. August 1799 auf, das Gedicht als Beitrag für den nächsten Musenalmanach zu liefern.

Langsam also, wie der Wallenstein, reifte auch die Glocke in dem Geiste Schiller's zur Vollendung.

Aus Krünitz'ens eben angeführter Encyklopädie hat Schiller die vorgesetzte Inschrift genommen, Vivos voco etc. Dieser Spruch findet sich z. B. auf der großen Glocke im Münster zu Schaffhausen, wie auch andern großen Kirchenglocken aus alter Zeit ähnliche Wahlsprüche eingegraben sind[3]. Die Worte **Fulgura** frango gehen auf den frommen Glauben unserer Väter, daß das Glockenläuten den Blitz abhalte.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 161.
[2] Ebendaselbst S. 271.
[3] Götzinger's deutsche Dichter, Theil 2, S. 254.

Durch das ganze Gedicht sind die Arbeitssprüche des Meisters, die sich auf die Verrichtungen des Glockengusses beziehen, von den Betrachtungen zu unterscheiden, welche er an diese Verrichtungen knüpft.

Die Form der Glocke — sie besteht aus dem Kern oder der innern, und dem Mantel oder der äußern Form, zwischen dem ein hohler Raum gelassen ist, in welchen das Metall fließen muß, um zur Glocke zu werden — ist in einer tiefen Grube, der sogenannten Dammgrube errichtet, so daß der Guß beginnen kann. Dieß sagt uns in kräftiger, kerniger Sprache der erste Arbeitsspruch, dessen männlich gereimte Verse hier, wie auch weiter unten, gar schön die Bestimmtheit des festen Befehls oder abgerundeten Gedankens ausdrücken: „Von der Stirne heiß rinnen muß der Schweiß" 2c.[1]. Hieran schließt sich die allgemeine Betrachtung:

„Zum Werke, das wir ernst bereiten,
Geziemt sich wohl ein ernstes Wort,"

welche nur den Zweck hat, die vielfachen Reflexionen, die dem Meister in den Mund gelegt sind, einzuleiten und zu rechtfertigen. Der Ausdruck in dieser Stelle ist, wie Viehoff richtig bemerkt, von einer gewissen alterthümlichen Einfachheit und Naivität.

Um den zweiten Befehl an die Gesellen zu verstehen, muß man wissen, daß neben der Grube, in welcher die Form steht, sich der Gießofen befindet, welcher die Gestalt eines Backofens hat und das zu schmelzende Metall enthält. Hinter diesem Ofen ist der sogenannte Schornstein, in welchem das Feuer brennt. Man verschließt die Oeffnung dieses Schornsteins, so daß die Flamme, die keinen Ausgang nach außen hat, durch ein Loch, welches der Schwalch heißt, in den Ofen hineinschlagen muß:

„Daß die eingepreßte Flamme
Schlage zu dem Schwalch hinein."

So schmilzt in dem Ofen die Glockenspeise, welche hier nur aus Kupfer und Zinn besteht. Weil das Zinn in kurzer

[1] Viehoff's auserwählte Stücke deutscher Dichter, Theil 1, S. 66.

Zeit flüssig wird, so wirft man es in den Ofen, wenn das Kupfer bereits geschmolzen ist:

„Kocht des Kupfers Brei!
Schnell das Zinn herbei“ ꝛc.

Damit diese Glockenspeise „in der rechten Weise fließe“ ist es nöthig, das rechte Verhältniß der Metalle zu treffen. Nachdem der Meister dieses zu thun befohlen hat, setzt er die erste Betrachtung weiter fort, indem er die Bestimmung der Glocke im Allgemeinen angibt. Die Einleitung hat also zwei Theile: sie gibt das Motiv der folgenden Betrachtungen und nennt die Bestimmung der Glocke im Allgemeinen. Sie spricht den Gedanken aus, daß es sich für den Menschen gezieme, bei jeder Handlung und Arbeit immer deren Bedeutung und Zweck vor Augen zu haben, und wendet denselben auf die Glocke an, welche bei jedem wichtigen Ereignisse des Lebens ertöne.

Der Meister richtet den dritten Spruch an die Arbeiter. Sobald nämlich das Metall durchgängig im Fluß ist, zeigt es einen weißen Schaum, „Weiße Blasen seh' ich springen,“ und jetzt wird eine bestimmte Quantität Pottasche („Aschensalz,“ weil es durch das Auslaugen der Pflanzenasche gewonnen wird) hinzugeworfen — „denn das fördert schnell den Guß.“ Auch muß die Mischung während des Schmelzens wenigstens zweimal abgeschäumt werden:

„Daß vom reinlichen Metalle
Rein und hell die Glocke schalle.“

Diese Worte führen den Meister zum ersten Lebensbilde hinüber:

„Denn mit der Freude Feierklange
Begrüßt sie das geliebte Kind“ ꝛc.

Die Glocke soll rein und hell schallen, — denn sie soll das Kind, wenn es zur Taufe in die Kirche getragen wird, freudig begrüßen. Zugleich beziehen sich aber diese letzteren Verse auf die vorhergehende allgemeine Betrachtung: Jedes Menschenereigniß schlägt an die metallene Krone, — denn die Glocke begrüßt zuerst das geliebte Kind ꝛc. Diese erste Schilderung eilt über die Kindheit schnell zu einem ausgeführten

Bilde der ersten Liebe hinüber, zur Stifterin des Familienbundes, welchen uns das folgende Gemälde vorführt.

Die Worte:

„O! daß sie ewig grünen bliebe,
Die schöne Zeit der jungen Liebe,“

deuten schon auf die nächste Lebensperiode hin.

Nach dieser Schilderung der Liebe wendet sich der Meister mit den Worten: „Wie schon die Pfeifen bräunen“ rc. wieder an sein Geschäft. Aus zweierlei Zeichen nämlich vermuthet er, daß die Mischung „zum Gusse zeitig“ ist, (was gewöhnlich eintritt, wenn die Metalle etwa zwölf Stunden im Ofen gelegen haben.) Er sieht nämlich, daß die sechs am Schornstein sich befindenden Zuglöcher oder Windpfeifen, die man öffnen oder verschließen kann, gelb werden, — er sieht „sich die Pfeifen bräunen“; und er taucht einen Stab in das Metall und findet ihn beim Herausziehen wie mit einer feinen Glasur überzogen — er sieht ihn „überglas't erscheinen.“ Er fordert daher die Gesellen auf, das Gemisch zu prüfen:

„Ob das Spröde mit dem Weichen
Sich vereint zum guten Zeichen.“

Unter dem Spröden ist das Kupfer und unter dem Weichen das Zinn zu verstehen, welches letzte ja in kurzer Zeit flüssig wird und keine so zähe Substanz ist, als das Kupfer. Wenn sich beides vereinigt hat, ist es ein „gutes Zeichen,“ daß die Glocke wohl gerathen werde. Von diesen beiden Versen wird nun der Meister durch eine Vergleichung zum nächsten Lebensbilde hinübergeleitet. Denn jene Mischung der verschiedenartigen Metalle ist ihm das Symbol des Bundes der männlichen Kraft mit der weiblichen Milde; aber fortgeführt wird diese Betrachtung doch nur durch den Gedanken an „die hellen Kirchenglocken,“ welche die Verlobten zur Trauung („zu des Festes Glanz“) in die Kirche einladen. Und wie dieses Gemälde der Eheverbindung und des glücklichen häuslichen Lebens aus der frühern Schilderung der schönen Liebeszeit natürlich entspringt, so bereitet sich durch die bethörte Sicherheit des Hausvaters und durch die Worte:

„Doch mit des Geschickes Mächten
Ist kein sicherer Bund zu flechten,
Und das Unglück schreitet schnell.“

das folgende schon vor.

Die den Gesellen anbefohlene Prüfung der Mischung besteht darin, daß man etwas von der Masse in einen ausgehöhlten warmen Stein schöpft, und es nach dem Erkalten zerbricht. Hat nun der Bruch weder zu große noch zu kleine Zacken — ist er „schön gezackt,“ so „kann der Guß beginnen.“ Das Zapfenloch wird geöffnet und das Metall fließt in eine Rinne, in welcher es durch den Henkelbogen in die Glockenform geleitet wird. Weil die feuerbraunen Wogen des Metalls durch ihr Uebertreten das Haus, in welchem die Glocke gegossen wird, anzünden können, spricht der Meister: „Gott bewahr' das Haus!“ Hierdurch hängt dieser fünfte Arbeitsspruch mit der folgenden Schilderung der Feuersbrunst zusammen, welche den glücklichen Wohlstand der Familie zerstört. Aber auch dieses Gemälde knüpft sich an die Bestimmung der Glocke: „Hört ihr's wimmern hoch vom Thurme?“ 2c.

Endlich ist die irdene Form gefüllt. Wird nun auch die Glocke schön und vollendet aus der Erde hervorgehen? Von dieser besorgten Frage blickt der Meister auf den köstlichern Inhalt hin, den wir, ebenfalls hoffend, in der Erde Schooß verbergen, auf unsere gestorbenen Lieben; und die Gattin, die er früher in ihrem häuslichen Fleiße geschildert, bietet sich seinem Auge dar — sie begleiten die Trauerschläge der Glocke auf ihrem letzten Weg. Das Unglück der Familie, welches mit der Feuersbrunst begann, vollendet sich mit dem Tode der Gattin:

„Ach! des Hauses zarte Bande
Sind gelös't auf immerdar.“

Die Mutter der Kinder ist die Seele des Hauses; mit ihrem Tode ist dieses eine „verwaiste Stätte.“

Hier ist der wichtigste Abschnitt im ganzen Gedichte. Der Meister läßt seine Gesellen ruhen, bis sich die Glocke verkühlt hat. Dieses Ausruhen von der Arbeit führt ihn auf die Vorstellung des Feierabends der Gesellen, und er

schildert diesen in der nächsten Betrachtung im Allgemeinen. Menschen und Thiere kehren nach den Häusern und Ställen zurück; es wird Nacht — aber die Dunkelheit schrecket den sichern Bürger nicht, über dem das Auge des Gesetzes wacht. So hat sich der Dichter den Weg zu einer Betrachtung des Segens der gesetzlichen Ordnung und der geregelten Thätigkeit im Staate gebahnt, und am Ende derselben zeigt die Erwähnung des Krieges schon auf ein neues Lebensmoment hin, welches aber auch wieder an einen vorausgeschickten Arbeitsspruch geknüpft ist. Der Meister will nämlich die äußere Lehmform, den „Mantel," zerschlagen haben, damit die Glocke sich zeige. Diese Verrichtung gibt sich von selbst zu einem Symbol der Staatsumwälzung her, die uns nun im Kontrast mit der frühern friedlichen Ordnung und Thätigkeit vorgeführt wird. Endlich schält sich die metallene Krone blank und eben aus der Hülse, und die Glocke steht klar vor unserer Phantasie. Nun versammelt der Gießer die Arbeiter um das gelungene Werk, und wie es in alter Zeit Sitte war, neu gegossene Glocken zu taufen und ihnen einen Namen, einen Schutzpatron und mehrere Taufpathen zu geben, so weiht er auch seine Glocke taufend ein, und mit Rücksicht auf die vorausgeschickte Schilderung des Bürgerkrieges, ganz im Sinne jener Apostrophe, mit welcher sich das Gemälde des gesetzlichen Zustandes schließt: „Holder Friede, süße Eintracht, weilet, weilet freundlich über dieser Stadt!" ertheilt er ihr den Namen Concordia. Es ist eine Benennung, welche zugleich ihre religiöse Bestimmung ausspricht:

„Zur Eintracht, zum herzinnigen Vereine
Sammle sie die liebende Gemeine."

Diese Worte geben Veranlassung, den religiösen Zweck der Glocke selbst näher zu bezeichnen; sie soll nur ernsten und ewigen Dingen geweiht sein und ihr im Ohr vergehender Klang soll lehren, daß „nichts besteht, daß alles Irdische verhallt." Das Hervorheben des religiösen Elements am Schlusse ist gleichsam die himmlische Weihe der verschiedenen Lebensbetrachtungen, so wie eben die Glocke selbst durch die Taufe geweiht wurde. Denn nachdem alle Kreise des menschlichen

Lebens durchlaufen sind, hat der Dichter seinen Standpunkt über dem ganzen menschlichen Wesen im ewig Bleibenden genommen. Eine frühere ausführliche Schilderung des religiösen Vereines, wie sie der Leser wohl wünschen, ja fordern möchte, weil in der kirchlichen Feier der nächste Zweck der Glocke liegt, würde diese bedeutungsvolle Stelle gewiß geschwächt haben. Es durfte bisher nur von „des Lebens wechselvollem Spiel" die Rede sein, welchem jetzt das religiöse Element übergeordnet wird. Das Bild des Hauses und des Staates wird bis zu ihrer Auflösung fortgeführt und nun erst erhebt sich das Himmlische über beiden zerfallenen Formen des menschlichen Daseins. Auch deßwegen konnte die kirchliche Gemeinschaft nicht wohl ausführlicher geschildert werden, weil dann Schiller nothwendiger Weise den Gottesdienst entweder der protestantischen oder der katholischen Kirche hätte darstellen müssen, wodurch sein Gedicht den Charakter des allgemein Menschlichen eingebüßt hätte. Freilich lag auch dieser kirchliche Kreis außerhalb seines Interesses und seiner Dichtung. Die Glocke wird endlich mit Strängen aus der Gruft emporgehoben; und der Dichter schließt mit dem Vers: „Friede sei ihr erst Geläute," welcher ohne Zweifel eine temporelle Beziehung auf die allgemeine Sehnsucht der Deutschen nach Beendigung der vieljährigen Kriege mit Frankreich hatte. Es wiederholt sich der Wunsch, daß nie des rauhen Krieges Horden das stille Thal durchtoben mögen, in welchem der Dichter lebte.

So zerfällt das ganze Kunstwerk in eine einleitende Betrachtung, in ein Gemälde des häuslichen und ein Gegenbild des öffentlichen Lebens, und schließlich in eine Skizzirung der religiösen Bestimmung der Glocke. Von den eilf Arbeitssprüchen gehören der Einleitung zwei und der Schlußbetrachtung eben so viele an [1], auf das Haus und den Staat kommen je drei solcher Anreden, und der eilfte Meisterspruch: „In die Erd' ist's aufgenommen" 2c. liegt vermittelnd zwischen den beiden Hauptabschnittten des ganzen Gedichtes.

[1] Die Anrede „Herein! herein! Gesellen alle" 2c., wo der Meister die Glocke tauft, muß ebenfalls hierher gezogen werden.

Wir sehen also auch hier die strengste Regelmäßigkeit — und wenn Schlegel in dem Wendtschen Musenalmanach für 1832 ein planloses Umherschweifen rügt [1], so könnte sich Schiller's Muse diesen Tadel, falls er mehr als ein bloßer Witz sein soll, für das größte Lob anrechnen. Wenn etwas anderes auszusetzen wäre, so hätte sich die Tadelsucht des geübten Kritikers nicht auf dieses Feld der logischen Form [2] geflüchtet, wo Schiller ohne Widerrede wahrhaft groß ist. Die kunstverständige Gestaltung liegt aber besonders auch in der Weise, wie die verschiedenen Theile des Gedichtes zu Einem Ganzen verbunden sind. Jedes der einzelnen Bilder in den beiden großen Kreisen des menschlichen Daseins knüpft sich nicht allein an die vorausgehende Verrichtung des Gusses, sondern schließt sich auch an die frühere Schilderung an, und stellt zugleich nur ein solches Ereigniß des Lebens dar, welches durch die Glocke gefeiert oder verkündigt wird, so daß jedes dieser Lebensbilder dreifach bezogen ist. Und wie die beiden vielumfassenden Sphären enge theils mit der einführenden, theils mit der abschließenden allgemeinen Betrachtung zusammenhangen, so sind sie mit einander selbst auf das kunstreichste verknüpft. Denn da, wo sich mit dem Tode der Gattin die zarten Bande des Hauses auf immerdar lösen, führt den Dichter der Gedanke der Todesruhe zur Idee der Ruhe von der Arbeit und zur Schilderung des Feierabends hinüber, welche ungezwungen die Betrachtung des öffentlichen Lebens einleitet, und diese vermittelnde Zeichnung des Feierabends ist um so passender, da sie mit dem Ausruhen der Gesellen von ihrer Arbeit zusammenfällt. Jedes Glied des Gedichtes, dessen Anfang und Ende abgerechnet, nimmt eine materielle Schilderung und zugleich ein Lebensgemälde auf, und bereitet auch wieder ein solches doppelte

[1] »A propos de cloches

Wenn jemand schwätzt die Kreuz und Queer,
Was ihm in Sinn kommt ungefähr,
Sagt man in Frankreich wohl zum Spotte:
»Il bavarde à propos de bottes«;
Bei uns wird nun das Sprichwort sein:
Dem fällt bei Glocken vieles ein« ꝛc.

[2] Siehe Theil 3, S. 88 f.

Element vor, so daß das unmittelbar vor Augen gestellte Geschäft und die in der Ferne der Phantasie vorgehaltenen Lebensereignisse sich zu einem Ganzen vereinigen, und es ist die Vorstellung des Gebrauchs der Glocke, welche die Verschmelzung dieser verschiedenartigen Bestandtheile möglich macht. So hat das Gedicht eigentlich zwei Motive: das Läuten der Glocke ist das Motiv der Betrachtungen, und ihr Guß das Motiv der Meistersprüche. Aber jene Schilderungen bilden nur den Hintergrund und gleichsam die Fortsetzung dieser vor unsere Augen gestellten, wechselnden Thätigkeit, dieser scenisch sich entwickelnden Handlung. Wenn das Feuer der Phantasie und die Wärme des Herzens, womit jene menschlichen Zustände geschildert sind, dem Glockenlied ein lyrisches Gepräge geben, so hat es dadurch, daß alles, was der Meister sagt, aus dem, was wir ihn thun sehen, hergenommen ist, auch eine dramatische Anschaulichkeit. Die lyrisch beseelten Lebensbilder entspringen gleichsam aus sichtbar dargestellten Vorgängen; sie erscheinen als zur Handlung gehörige Reden einer dramatischen Person. Wie sich uns früher die meisten Balladen als kleine Dramen darstellten, so ist auch dieses universelle Gedicht ein scenisches Gemälde, aber das, was uns hier unmittelbar vorgeführt wird, ist nur eine symbolische Handlung, welche die Bestimmung hat, das Entfernte, Zerstreute und Geistige durch eine unmittelbare, räumliche und augenfällige engbegrenzte Gegenwart zu veranschaulichen. Der dramatische Vordergrund ist nicht, wie bei den Balladen, Bestandtheil der Idee des Ganzen, sondern nur ein Mittel für sie.

Wir haben früher schon mehrere Gedichte kennen gelernt, in die Schiller auf eine charakteristische Weise, mehrfache Principien, Symbole, Richtungen zusammendrängte. So stellt die Klage der Ceres das Verhältniß des Realen zum Idealen zugleich durch das irrende Suchen der Göttin nach ihrer Tochter und durch die Pflanzen dar, welche ihr von derselben Kunde bringen [1]. Im Tanze wird uns die sittliche Harmonie zugleich durch die Ordnung des Weltalls und den

[1] Siehe Theil 3, S. 150 f.

Rhythmus des Tanzes versinnlicht; und im Spaziergange tritt die Menschenentwickelung in ihrem Verhältnisse zur Natur als die geistige, und der Lustwandelnde als die äußere Einheit des Gedichtes hervor, und das Schicksal der Menschheit knüpft sich uns symbolisch an eine Person. In der Glocke aber ist gleichsam ein Ueberschuß von Mitteln dieser kunstvollen Organisation: eine dreifache Beziehung jedes Gliedes, ein doppeltes (aber einstimmiges) Grundmotiv und eine dramatisch symbolische Behandlung des Ganzen.

Vergleichen wir die vier kulturhistorischen Gedichte mit einander, so ist es einmal ein Spaziergang, dann ein Sängerchor vor der Gemeine, ferner ein Sänger beim Gastmahl und endlich ein Glockenguß, welche die verschiedenen Zustände und Entwickelungsperioden der Menschheit sinnlich begrenzen. Die frühern Stücke führen uns das geschichtlich Gewordene vor, und haben daher einen ruhigern Ausdruck, während das Lied von der Glocke wirklich gegenwärtige, den Dichter nahe berührende Lebenszustände, mit aller Lebendigkeit der Gefühle verschmolzen, in wechselndem Sylbenmaße darstellt. Wie das Gedicht alle wesentlichen Verhältnisse des Menschenlebens durchläuft, so geht es zugleich, nach dem Ausdrucke Humboldt's, die Tonleiter aller menschlichen Empfindungen durch. Es ist eine lyrische Universaldichtung.

Wir betrachten endlich noch die verschiedenen Lebensbilder ihrem Inhalte nach.

Von den übrigen Kulturgedichten sind die persönlichen und häuslichen Momente, welche hier die Hälfte des Ganzen bilden, ausgeschlossen. Die im Fluge geschilderte Kindheit und die seelenvoll ausgemalte Jugendliebe verzweigen sich in uns längst bekannte Vorstellungen. Die Verse:

„Der Mutterliebe zarte Sorgen
Bewachen seinen goldnen Morgen,“

vergegenwärtigen uns das Epigramm, der spielende Knabe „Spiele, Kind, in der Mutter Schoß![1] rc.“ Dem Gemälde der Jugendliebe aber liegt offenbar der Gegensatz und die

[1] Siehe Theil 3, S. 195.

Wiedervereinigung der Geschlechter zu Grunde, wie sie uns Schiller in der gleichnamigen Elegie geschildert hat[1]. In beiden Gedichten „trennet sich von der holden Scham feurig die Kraft,“ „stürmt der Jüngling wild ins Leben hinaus,“ führt ihn die Liebe mit der Jungfrau zusammen. Nur die Bilder sind verschieden, und die tiefe Empfindung geht in der Glocke in Wehmuth über. Die Situation, wo der Jüngling „fremd ins Vaterhaus heimkehrt“ und die Jungfrau „mit züchtigen, verschämten Wangen“ vor ihm steht, erinnert uns an Maxens Schilderung des vom Kriege heimgekehrten Sohnes (Piccolomini, Akt 1, Scene 4):

„Ein Fremdling tritt er in sein Eigenthum, — —
Und schamhaft tritt als Jungfrau ihm entgegen,
Die er einst an der Amme Brust verließ.“

In dem folgenden Bilde der Verheirathung und des ehelichen Lebens ertönt die schon in den Idealen anklingende Klage über die Flüchtigkeit der Liebe wieder[2]:

„Ach! des Lebens schönste Feier
Endigt auch den Lebens-Mai“ 2c.

Die vier Verse: „Die Leidenschaft flieht“ 2c. machen dann den Uebergang von der Verheirathung zum häuslichen Leben, welches in dem Wirken und Erwerben des Vaters und in dem Walten und Bewahren der Mutter kontrastirend geschildert ist, gerade wie in Würde der Frauen das männliche und weibliche Leben einander entgegengestellt sind. Der Gegensatz in beiden Gedichten beruht auf denselben Grundideen, ist aber verschieden ausgeführt. Zuletzt sehen wir den Vater froh von des Hauses Giebel sein Glück überzählen und hören ihn sich mit stolzem Munde rühmen, vor des Geschickes Mächten sicher zu stehen — eine Situation, die wir schon aus dem Ring des Polykrates kennen. Diese Ueberhebung wird auch bestraft, wie an dem Beherrscher von Samos; das Verderben folgt der Sicherheit auf dem Fuße nach, wie in

[1] Siehe Theil 3, S. 145.
[2] Vergleiche Theil 3, S. 235 f.

Wallensteins Tod[1]: „Und das Unglück schreitet schnell.“ In der ersten Scene dieses Unglückes haben wir wieder die prachtvolle Darstellung eines Naturphänomens; die Feuersbrunst wird uns schon durch die freien, ganz dem Gegenstand hingegebenen und die Sache metrisch malenden Verse und durch den Klang der Sylben meisterhaft versinnlicht. Diesem furchtbaren Bilde tritt dann in sanft rührender Melodie in dem Tod der Gattin die zweite Unglücksscene gegenüber.

Der Frau gehört das Haus, dem Manne der Staat an. Während sich mit jener das Haus auflös't, muß dieser überlebend bleiben, daß der Staat geschildert werden könne; denn der Mann repräsentirt hier sein ganzes Geschlecht.

Mit dieser Schilderung erst greift unsere Dichtung ihrem Inhalt nach in den Spaziergang, dessen Doppelbild des friedlich geordneten und revolutionären bürgerlichen Lebens sie im Wesentlichen aufnimmt. Nur ist hier lyrisch gesagt, was im Spaziergang episch dargestellt ist, und die Betrachtung ist enger und weilt mehr auf der Oberfläche. Die Apostrophe an die „heilige Ordnung“ schließt sich auch an das eleusische Fest an, wo, philosophisch richtiger, dieselbe Wirkung dem Ackerbau zugeschrieben wird. Das Gemälde der Anarchie ist durch eine viel bestimmtere Beziehung auf die französische Revolution, als im Spaziergang, und zugleich symbolisch durch das Zerschlagen des „Mantels,“ welchen das glühende Erz nicht zersprengen darf, unvergleichlich treffend und überzeugend ausgeführt.

Das der Glocke am meisten verwandte Gedicht, der Spaziergang, hat mehr Tiefe, Ideenreichthum und Ursprünglichkeit; dagegen ist das Lied von der Glocke durch Aufnahme des Familienlebens umfangreicher; an Stoff, Empfindung und Ausdruck mannigfaltiger, viel kunstvoller organisirt und noch mehr poetisch belebt. An bewundernswürdiger Ausführung des Details stehen sich beide Werke gleich. Wie ich nachgewiesen habe, hatte Schiller alle Ideen in der Glocke schon früher bearbeitet, und so konnte er sich freier und leichter bewegen und alle seine Geisteskraft auf die Kunstform

[1] Vergleiche Theil 3, S. 309.

verwenden. Nur Ein Bild ist neu, ja bei Schiller einzig in seiner Art, nämlich die unvergleichliche naive Zeichnung der Frau in ihrem häuslichen Walten.

Der universelle Charakter der Glocke zeigt sich auch darin, daß die Personen nur allgemein gehalten, ja nicht einmal konsequent durchgeführt sind. Es lag Schillern hier nichts an Individuen; er will nur Zustände schildern. Das mag ihm in dieser poetischen Gattung erlaubt sein; aber gesagt muß es doch werden. So fällt der anfangs ruhig reflektirende Meister durch seine Anschauungen und Ergüsse ganz aus sich selbst. Die naive Hausfrau aber, von der wir eben sprachen, wie betrübt es uns, daß sie als Mädchen — denn es soll doch wohl dieselbe Person sein — nur die abstrakte Jungfrau der Schiller'schen Lyrik ist [1]: „ein herrliches Gebilde aus Himmelshöhen mit verschämten Wangen". Ferner wird hier nur Ein Kind zur Taufe in die Kirche getragen, aber hierzu passen die Worte nicht recht: „Vom Mädchen reißt sich stolz der Knabe," mit der folgenden Ausführung. Woher kommt plötzlich das zweite Kind? Man sieht, Schiller hat sich durch die Reminiscenz in seinem Gedichte, die Geschlechter: „Und von der holden Scham trennt sich feurig die Kraft," welcher Vers aber hier aufs beste motivirt ist, beherrschen lassen. Der Jüngling ist wieder der allgemeine stürmische und sentimentale Schiller-Jüngling. Warum muß er aber nochmals als Mann „hinaus ins feindliche Leben," da er ja schon als Jüngling wild ins Leben hinausstürmte, und eben von seiner weiten Wanderschaft ins Vaterhaus zurückkehrte? Diese Wiederholung gefällt um so weniger, da man nicht einsieht, wie der wohlhabende Gutsbesitzer, der sich uns doch hier, wenn auch schwankend, darstellt, in solchen Konflikt mit dem „feindlichen Leben" kommen kann. Aber Schiller konnte sich von seiner kontrastirenden Manier nicht losmachen, und so büßte er an Wahrheit ein, was er an Effekt gewann. Er dichtete hier durchaus nach jener Theorie in der Würde der Frauen: „Feindlich ist des Mannes Streben" 2c. Diese nebelige Charakteristik ist die schwache Seite des unsterblichen Werkes.

[1] Siehe Theil 3, S. 267 und sonst.

In der Gesammtentwickelung der lyrischen und epischen Kunstpoesie Schiller's nimmt die kulturhistorische und universelle Dichtung, deren Musterbilder der Spaziergang und die Glocke sind, die letzte Stelle ein. Wir werden in Zukunft nur noch einzelne Exemplare der bisherigen Gattungen kennen lernen. Die Dichtweisen, die sich aus dem Seelenprozeß Schiller's allmählig abgliederten, sind die ideelle Poesie, die Epigrammen, eine mehr oder weniger objective Gattung der Lyrik, die Balladen, und endlich die Kulturgedichte, welche letztern die Vortheile aller andern Arten vereinigen. Denn, um des Epigrammenspiels weiter nicht zu erwähnen, mußte Schiller's plastischem Talente die Ideenpoesie bald zu kahl und unfruchtbar, die Balladendichtung aber seinem philosophischen Geiste zu eng erscheinen, während sein Einsiedlerleben der reinen lyrischen Muse nur wenige Stoffe lieferte. Wenn aber an die Stelle des partikulären Balladenstoffes ein universalhistorischer oder allgemein menschlicher Gegenstand trat, so besaß er hierin ja eine eben so umfassende, als inhaltsreiche Masse, welche mit Einem Schlage seine Vernunft und seine Phantasie erfüllte. Das weite reale Menschenleben selbst sowohl der Vergangenheit als Gegenwart, wie er es zu einer philosophischen Weltbetrachtung denkend und fühlend verarbeitet hatte, ward das Feld seiner Dichtung. Wie er früher die Poesie in die Metaphysik verfolgte, so setzte er ihr jetzt den Entwickelungsgang und die Schicksale der Menschheit zum Ziel vor. Er betrat ein neues eigenthümliches und fruchtbares Gebiet. Diese Richtung war ihm um so nothwendiger, da bei ihm alles über das Individuelle hinaus zum Ganzen und Großen strebte.

Seine Dichtung überhaupt ist vorzugsweise eine Universalpoesie, so wie Andere Personen-, Familien- oder Volksdichter sind. Wie er in seine Dramen den Gehalt der Weltgeschichte legte [1], so strebte auch seine lyrische und epische Poesie, die ganze Menschheit zu umfassen. Und wie wir früher in ihm ein vorzügliches Talent zur Universalgeschichte anerkannten [2], so

[1] Siehe Theil 1, S. 316.
[2] Siehe Theil 2, S. 157 und 159.

war er zu dieser Universaldichtung, deren Schöpfer er ist, wie geboren, und durch seine Lage und seine Studien auf sie hingewiesen. In dieser Gattung schlugen alle eigenthümliche Anlagen seines Geistes zusammen, begegneten sich der Historiker, der Philosoph und der Poet, und offenbart sich der allgemeine Charakter seines Dichtens von der vortheilhaftesten Seite.

Drittes Kapitel.

Entscheidung für Maria Stuart. Lebensbezüge. Der letzte Musenalmanach. Geburt einer Tochter und Krankheit der Frau. Schema der Maltheser. Ueberzug nach Weimar.

Schiller hatte endlich die Wallenstein'sche Masse überwunden. Seine Geistesrichtung war durch dieses Werk für die noch übrigen Jahre seines Lebens bestimmt. Die Poesie hatte ein entschiedenes Uebergewicht über Philosophie und Geschichte gewonnen, welche seinem dramatischen Genie dienen mußten.

Jedes gelungene Werk spornte seinen Geist zu neuer Thätigkeit. Daher schreibt er schon am neunzehnten März 1799, zwei Tage nach der völligen Beendigung von Wallenstein's Tod, an Goethe: „Ich habe mich schon lange vor dem Augenblick gefürchtet, den ich so sehr wünschte, meines Werkes los zu sein, und in der That befinde ich mich bei meiner jetzigen Freiheit schlimmer, als der bisherigen Sklaverei. Die Masse, die mich bisher anzog und fest hielt, ist nun auf einmal weg und mir dünkt, als wenn ich bestimmungslos im luftleeren Raume hinge. Zugleich ist mir, als wenn es absolut unmöglich wäre, daß ich wieder etwas hervorbringen könnte; ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe. Habe ich wieder eine

Bestimmung, so werde ich diese Unruhe los sein, die mich jetzt auch von kleinern Unternehmungen abzieht." Abwechselnd eine längere Pause in der produzirenden Thätigkeit zu machen und sich ganz auf das Studiren, Lesen, Empfangen zu beschränken, wie es z. B. Lessing that, war ihm unmöglich. Nur wenn er selbstthätig war, lebte er. Er entschied sich für einen alten, dramatischen Plan, für Maria Stuart[1].

Sobald er von Weimar, wo er die Piccolomini und Wallenstein's Tod zum ersten Mal aufführen sah, nach Jena zurückgekehrt war, fing er sogleich den andern Tag, am 26. April 1799, die Geschichte der Maria Stuart sorgfältig zu studiren an, und setzte dieses Studium auch in seinem Gartenhaus fort, in welches er am 10. Mai wieder einzog[2].

Ehe er das Schema für das ganze Stück entworfen hatte und über alle Punkte mit sich einig war, begann er mit Lust und Freude, wie er schreibt, am 4. Juni die Arbeit.

Der Verkehr mit Goethe war wieder lebhaft, die Freunde besuchten sich in Weimar und in Jena abwechselnd. Goethe'n beschäftigten damals, außer seinem Epos, Achilleis, noch immer die periodische Zeitschrift der Propyläen, durch deren Theilnahme in Schiller der Sinn für die bildende Kunst mehr ausgebildet wurde. Im Jahr 1797 bekennt er von sich selbst, daß er ein Gespräch über bildende Kunst aus eigenen Mitteln nicht lange unterhalten, wohl aber ihm mit Nutzen zuhören könne.

In das zweite Stück des zweiten Bandes der Propyläen ließ damals ihr Herausgeber die allerliebste Kunstnovelle: Der Sammler und die Seinigen, einrücken, von welcher Schiller trefflich urtheilte: sie müsse als das heiter und kunstlos ausgegossene Resultat eines langen Erfahrens und Reflektirens auf jeden irgend empfänglichen Menschen wundersam wirken und ihr Gehalt sei nicht zu übersehen, eben weil so vieles Wichtige nur zart, nur im Vorbeigehen angedeutet sei[3]. Diese bedeutsame Schrift war die Frucht gemeinschaftlicher

[1] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Theil 1, S. 95.

[2] Beide Angaben sind aus Schiller's täglichem Notizenbuch genommen, welches ich der von Schiller'schen Familie verdanke.

[3] Ebendaselbst Theil 5, S. 82.

Ideen, welche die Freunde im Gespräche über den abgehandelten Gegenstand austauschten und entwickelten. „Wie viel Antheil Sie an dem Inhalt und der Gestalt des Sammler's haben," schreibt Goethe seinem Freunde[1], „wissen Sie selbst. Wir selbst haben dabei viel gewonnen, wir haben uns unterrichtet, wir haben uns amusirt" ꝛc. Es erscheinen nicht allein, wie Frau von Wolzogen bemerkt, Schiller's Ansichten in den Aussprüchen des Philosophen, welcher in dem Aufsatze auftritt, sondern es läßt sich auch leicht nachweisen, wie eigentlich das Ganze auf Schiller'schen Grundideen ruht. Die wahre Kunst, war Schiller's Grundsatz, vereinige Ernst und Spiel, woraus folgte, daß es zweierlei entgegengesetzte Einseitigkeiten geben müsse, je nachdem man in der Kunst entweder nur Ernst oder nur Spiel suche. Bei jener Verbindung allein zeigt sich der Stil, in der einen oder andern Vereinzelung liegt die bloße Manier. Darnach theilten nun die Freunde sämmtliche Künstler und Kunstliebhaber in drei Klassen ein, in eine Klasse des Vollkommenen und in zwei einander entgegengesetzte Klassen des Unvollkommenen, und ordneten jeder der beiden letztern je drei sich entsprechende Arten unter, nämlich die Nachahmer, Charakteristiker und Kleinkünstler den manierirten Künstlern des Ernstes; die Imaginanten, Undulisten und Skizzisten den manierirten Künstlern des Spiels. Man muß Goethe's lebensvolle Darstellung[2] gelesen haben, um in dieser Nominklatur Inhalt und Bedeutung zu finden.

Seit seiner Rückkehr von der Schweizerreise konnte Goethe lange Zeit hindurch ungeachtet aller Vorsätze und Anfänge nicht mehr zum Produciren kommen; er kehrte immer wieder zum Theoretisiren zurück, in der Poesie, in der bildenden Kunst und in den Naturwissenschaften. Und wir tragen kein Bedenken, dieses theoretische Uebergewicht, in welches sich Goethe so schlecht schicken konnte und welches er zufälligen äußern Hindernissen und einem Mangel an poetischer Stimmung zuschrieb, auf die tiefgreifende Einwirkung des Schiller'schen Geistes zurückzuführen. Schiller und Goethe tauschten

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 83 fg.
[2] Goethe's Werke in zwei Bänden, Bd. 2, S. 572 ff.

ihre Naturen gegen einander aus: wie jener durch Goethe für immer zur Poesie zurückgeführt wurde, wandte sich dieser durch Schiller auf einige Zeit lang zur Reflexion. An den Sammler sollte sich eine verwandte Darstellung über den nützlichen und schädlichen Einfluß des Dilletantismus auf alle Künste anschließen. Das Schema hierzu ward von jedem der beiden Kunstfreunde besonders ausgearbeitet. Goethe's Entwurf [1] ist ausgeführter, reicher an Thatsachen und treffenden Bemerkungen, wogegen sich Schiller's kurze tabellarische Uebersicht, welche mir handschriftlich vorliegt, durch begriffsmäßige Bestimmtheit entschieden auszeichnet. So trat auch in dieser Kleinigkeit die Differenz beider Naturen hervor, und wenn man beide Arbeiten mit einander vergleicht, so findet man sehr wahr, was Goethe bei dieser Gelegenheit sagt: „Ueberhaupt wurden solche methodische Entwürfe durch Schiller's philosophischen Ordnungsgeist, zu welchem ich mich symbolisirend hinneigte, zur angenehmsten Unterhaltung [2]".

Solche theoretische Unterhaltungen stärkten Schillern und erfrischten ihn bei seiner Hauptarbeit. Er las in Erholungsstunden mancherlei, was ihm Neigung und Zufall in die Hände gaben: Stücke von Corneille, an denen er sehr viel zu tadeln fand; eine Lebensbeschreibung des Christian Thomasius, welcher Mann ihn sehr interessirte; Lessing's Dramaturgie, die ihn höchlich erfreute; auch labte er sich wieder am Aeschylus. Manche kleinere gesellschaftliche Genüsse brachten Abwechslung in das einförmige Leben. Mit Schelling und Niethammer wurde noch immer wöchentlich ein Abend bei einer l'Hombre-Parthie zugebracht — „zur Schande der Philosophie sei es gesagt," fügt er selbst hinzu. „Denn es ist wahrlich schlimm, daß man nichts Gescheidteres mit einander zu thun hat." Er erhielt zu dieser Zeit einen Besuch von seiner Schwester Reinwald von Meiningen mit deren Gatten; und auch seine ehemalige Freundin von Mannheim her, die Frau von la Roche, die sich damals bei dem Anbeter ihrer Jugend, Wieland, in Oßmannstadt aufhielt, —

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 44, S. 264 ff.
[2] Ebendaselbst, Bd. 31, S. 85.

drohte ihn, heimzusuchen. „Mir ist bei dieser Nähe der betagten Freundin," schreibt Schiller, „schlecht zu Muthe, da ich für alles, was drückt und einengt, gerade jetzt sehr empfindlich bin." Zum Glück schickte sie, weil sie die sogenannte Schnecke auf der Straße von Weimar nach Jena fürchtete, nur ihre beiden Enkelinnen, und Schiller mußte sich mit einer Charakteristik seines Freundes begnügen: „Frau von la Roche gehört zu den nivellirenden Naturen, sie hebt das Gemeine herauf und zieht das Vorzügliche herunter, und richtet das Ganze alsdann mit ihrer Sauce zu einem beliebigen Genuß an; übrigens möchte man sagen, daß ihre Unterhaltung interessante Stellen hat."

Fehlte es dem Leben Schiller's an Anregungen von außen, so gab ihm der Weimar'sche Freund immer Kunde von der Welt, mit welcher er jetzt auch einen neuen Bund durch seinen Wallenstein geschlossen hatte. Er fühlte sich den Menschen näher gerückt, da er sie von seinem Einflusse und Beifall erfüllt sah.

Am 17. Mai war Wallenstein's Lager zum ersten Mal in Berlin gegeben worden. Der König und die Königin waren bei der Aufführung nicht zugegen; sie wollten das Stück bei einem Besuche in Weimar zuerst auf der Weimar'schen Bühne darstellen sehen. Goethe leitete die Proben und traf, wie man sich denken kann, die sorgfältigsten Vorbereitungen zu einer würdigen Darstellung. Der gefeierte Dichter kam in den Tagen der königlichen Gegenwart selbst nach Weimar, Anfangs Juli, und erfreute sich der wiederholten Anerkennung von einer der gebildetsten und edelsten Frauen des Vaterlandes. Auch in Lauchstedt wurden bald darauf die Wallenstein'schen Stücke gegeben: die pecuniären Bedingungen, die der Eigenthümer hierbei machte — denn damals war Wallenstein noch keinem Verleger verkauft — wurden ihm erfüllt. „Diese Vortheile," versichert er, „kommen mir bei meiner kleinen Haushaltung so erwünscht, wie der Regen, welcher seit vorgestern unser Thal erfreut und erfrischt hat". Er stattete bald darauf Goethen seinen besten Dank ab für den Geldstrom, den er in seine Besitzungen geleitet habe. „Der Geist des alten Feldherrn führt sich nun als ein

würdiges Gespenst auf: er hilft Schätze heben". Bald nachher brachte ihm sein dramatisches Werk auch ein schönes Geschenk von Silberarbeit von Seiten der regierenden Herzogin in's Haus. „Die Poeten", bemerkt er hierbei, „sollten nur durch Geschenke belohnt, nicht besoldet werden; es ist eine Verwandtschaft zwischen den glücklichen Gedanken und den Gaben des Glücks: beide fallen vom Himmel".

Unterdessen rückte das dramatische Geschäft langsam, aber gründlich vorwärts. Um sich die englischen Zustände und Geschichte recht zu veranschaulichen, wurden vorerst historische Schriften gelesen. Am vierten Juni ward mit der Ausarbeitung der Maria der Anfang gemacht; am fünf und zwanzigsten Juli war der erste, am fünf und zwanzigsten August der zweite Akt vollendet [1]. Er hatte die Zusammenkunft der Königinnen im dritten Akt gedichtet, als er am dritten September eine Pause eintreten ließ, um eine kleine Reise zu seiner Schwiegermutter nach Rudolstadt zu machen. Er that es auch, um sich wieder in eine lyrische Stimmung zu Gunsten des Almanachs für 1800 zu versetzen. Mit dem Musenalmanach machte es sich der Herausgeber dieses Jahr bequemer, als sonst. Die liebenswürdige Dichterin, Fräulein von Imhof, lieferte ein episches Gedicht in sechs Gesängen, die Schwestern von Lesbos, welches mit einigen Beiträgen von Matthisson, Kosegarten, Gries und Andern, dem Bedürfniß größtentheils genügte. Goethe machte es sich zum besondern Geschäft, jenes zarte Frauen[redacted], dessen Verfasserin ihn früher als ein höchst schönes Kind, jetzt als ein vorzügliches Talent anzog, seinen rigoristischen Kunstforderungen möglichst anzunähern. Er ließ sich die sorgfältigste Revision und häufige Konferenzen mit der Verfasserin nicht verdrießen; und Meyer entwarf Zeichnungen zu dem Gedicht, welche aber der Kupferstecher in der punktirenden Manier ziemlich mittelmäßig nachbildete. Schiller hatte versprochen, wenigstens irgend etwas beizusteuern, und er glaubte um so mehr Wort halten zu müssen, um es zu verhüten, daß Cotta nicht auch an dem Almanach, wie damals an den Propyläen,

[1] Diese Angaben sind aus Schiller's Tagebuch genommen.

einen Verlust erlitte. Von den Schwestern zu Lesbos war eine Wirkung in's Große nicht zu erwarten. Er kam auf den Gedanken einer neuen Art Xenien für Freunde und würdige Zeitgenossen. Der Wechsel des Jahrhunderts schien ihm keine unschickliche Veranlassung zu sein, allen denen, mit denen man gewandelt und sich gefördert habe und auch allen persönlich Unbekannten, deren Einfluß man auf eine nützliche Art empfunden, ein Denkmal zu setzen. „Freilich," fügt er bei, „vestigia terrent. Das Tadeln ist immer ein dankbarerer Stoff, als das Loben, das wiedergefundene Paradies ist nicht so gut gerathen, als das verlorne, und Dante's Himmel ist auch langweiliger als seine Hölle. Außerdem ist der Termin gar zu kurz für einen so lobenswerthen Vorsatz." Endlich kehrte er zu dem lang gehegten Plan des Liedes von der Glocke zurück.

Bekanntlich wurde dieses Meisterwerk, dessen Inhalt und Kunstwerth oben entwickelt wurden, in Weimar später theatralisch dargestellt, und Goethe knüpfte an dasselbe in seinem Epilog die tief empfundenen Töne seiner großen, erhabenen Trauer um den frühgeschiedenen Freund. „Schiller's Glocke," erzählt er, „mit allem Apparat des Gießens und der fertigen Darstellung, die wir als Didascalia schon längst versucht hatten, ward 1806 gegeben, und so, daß die sämmtliche Schauspielergesellschaft mitwirkte, indem der eigentliche dramatische Kunst- und Handwerkstheil dem Meister und den Gesellen anheim fiel, das übrige Lyrische aber an die männlichen und weiblichen Glieder, von den ältesten bis zu den jüngsten, vertheilt und jedem charakteristisch zugeeignet ward. Hierdurch ließ sich dem Meister und seinen Gesellen, herandringenden Neugierigen und Theilnehmenden eine Art von Individualität verleihen. Auch der mechanische Theil des Stücks that eine gute Wirkung. Die ernste Werkstatt, der glühende Ofen, die Rinne, worin der feurige Bach herabrollt, das Verschwinden desselben in die Form, das Aufdecken von dieser, das Hervorziehen der Glocke, welche sogleich mit Kränzen, die durch alle Hände laufen, geschmückt erscheint, das alles zusammen gibt dem Auge eine angenehme Unterhaltung." — Zehn Jahre nach des Dichters Tod ward sein Andenken zugleich mit dem

Gedächtniß Iffland's, dessen Geburtstag nicht weit von dem Todestag Schiller's fällt, dadurch dramatisch erneut und gefeiert, daß zuerst die beiden letzten Akte von Iffland's Hagestolzen und ein sich anschließendes, den Verfasser verherrlichendes Nachspiel dargestellt, dann aber Schiller's Lied von der Glocke nach der genannten Einrichtung vorgeführt wurde. Hierauf trat eine Muse unter der hochschwebenden Glocke hervor, und sprach Goethe's Epilog [1]. Indem wir den Leser wegen des Nähern dieser Feier des Todten auf Goethe [2] selbst verweisen, kehren wir zu dem Lebenden zurück.

Der Musenalmanach für 1800 war der letzte, welchen Schiller herausgab, und nur in Betracht des Liedes von der Glocke (dem Schiller noch die Erwartung und den Spruch des Confucius vom Raume beifügte) kann man sagen, daß dieser Almanach kein so dünnes Ende nahm, als die Horen. Von Goethe enthält er gar nichts. Wir können aber dem ungünstigen Urtheil, welches Goethe bei Eckermann über die Herausgabe der Horen und der Musenalmanache fällt, er und Schiller hätten an diesen periodischen Schriften nur ihre Zeit verschwendet, sie hätten sich dabei von der Welt mißbrauchen lassen und das Unternehmen sei für sie selbst ganz ohne Folge gewesen — wir können diesem Urtheil unmöglich beitreten. Wenn Goethe an einer andern Stelle desselben Buches mit Zufriedenheit davon spricht, wie sie sich zur Thätigkeit gehetzt und getrieben hätten — welcher äußere Anlaß war denn vorhanden zu diesem fördernden Hetzen und Treiben, als eben diese Zeitschriften? Gewiß sind sie die Nöthigung gewesen zu manchem trefflichen Aufsatze, zu manchem unsterblichen Gedichte, wodurch die Welt so viel gewann, als die Verfasser selbst. Richtiger spricht Goethe hierüber an einem andern Orte [3]: „Hätte es nicht an Manuskript zu den Horen und Musenalmanachen gefehlt, ich hätte die Unterhaltungen der Ausgewanderten nicht geschrieben, den Cellini nicht übersetzt, ich hätte die sämmtlichen Balladen und Lieder, wie sie

[1] Goethe's Werke in Duodez, Theil 13, S. 169.

[2] Ebendaselbst, Theil 45, S. 77.

[3] In einem Briefe an Christian Fr. Schultz. S. Rheinisches Museum für Philologie, Jahrgang 4, Heft 3.

die Musenalmanache geben, nicht verfaßt, die Elegien wären, wenigstens damals, nicht gedruckt worden, die Xenien hätten nicht gesummt und im Allgemeinen, wie im Besondern wäre gar manches anders geblieben.“ Was hier Goethe von sich sagt, gilt in viel höherm Grade von Schiller, welchem seine besten ästhetischen Aufsätze und schönsten kleineren Gedichte von diesen Zeitschriften abgezwungen wurden. Außerdem waren die Horen und Almanache unstreitig das äußere Band zwischen Schiller und Goethe, nicht nur die Einleitung ihrer Bekanntschaft, sondern auch der Grund und Boden, auf welchem sie ihre Freundschaft unterhielten. Daß aber dem jüngern, stets rastlos fortschreitenden Manne der größere Gewinn zufiel, kann nicht in Abrede gestellt werden.

Am dreizehnten September kehrte Schiller wieder von Rudolstadt nach einem Aufenthalt von acht Tagen nach Jena zurück, und nachdem die Familie am fünften September vom Gartenhaus wieder in die Stadt gezogen war, ward unserm Freunde am eilften Oktober, Nachts um halb eilf Uhr, sein drittes Kind geboren. Die Schwiegermutter (sie ward allgemein chere mère genannt) stellte alsbald sich ein, und die kleine Karoline Henriette Louise ward am fünfzehnten Oktober Vormittags getauft. Pathen waren die chere mère, die von Gleichen'schen Ehegatten und Goethe. Die Wöchnerin befand sich in der ersten Zeit nach Umständen wohl; Goethe schickte der „liebwerthen Frau“ mit seinem schönsten Glückwunsch ein Glas Eau de Cologne zur Erquickung. Mit der Kleinen hatte es auch einen guten Fortgang, und sie versprach eine fromme, ruhige Bürgerin des Hauses zu werden. Aber die Wöchnerin verschlimmerte sich, ihre Zufälle gingen in ein förmliches Nervenfieber über, sie phantasirte, der Schlaf verließ sie. Am dreiundzwanzigsten Oktober schrieb Schiller in sein Tagebuch: „An diesem Tage ist Lolo sehr krank geworden.“ Er schwebte in großer Besorgniß, denn das Schlimmste konnte eintreten, obgleich der treffliche Arzt Starke noch Trost einsprach. Ihre Phantasien gingen ihm durch's Herz und unterhielten eine ewige Unruhe. Die Kranke wollte niemand um sich leiden, als ihn und ihre Mutter, welche durch ihren ruhigen und besonnenen Beistand in diesen leidensvollen Tagen

dem Gatten eine große Stütze war. Auch die Freundin Griesbach war mit ihrer Hülfe nahe. Schiller's Gesundheit jedoch hielt sich, obgleich der Bekümmerte abwechselnd sechs Nächte ganz durchwachte. Das Fieber legte sich nach dem ein und zwanzigsten Tag, aber die Besinnung stellte sich noch nicht ein; es zeigte sich eine große Schwäche des Kopfes und oft völlige Geistesverwirrung. Kalte Umschläge wurden um den Kopf gelegt, so daß die Kranke doch wieder auf Augenblicke die Ihrigen erkannte. Dieser Zustand erhielt sich geraume Zeit. Der Schlaf stellte sich nachher wieder ein, aber die Frau sprach mehrere Tage lang keine Sylbe, schien ihren Mann und ihre Mutter kaum zu erkennen, und nahm beinahe nichts zu sich. Eine hartnäckige Stumpfheit, Gleichgültigkeit und Abwesenheit des Geistes war es, was Schillern am meisten ängstigte. Als er endlich wegen ihres Lebens nicht mehr in Sorgen zu sein brauchte, als die Besinnung allmählig wiederkehrte, ging er mit seiner Schwiegermutter einen halben Tag nach Weimar; der immerwährende quälende Anblick und die Nachtwachen hatten den besorgten Gatten niedergedrückt, er bedurfte einer Veränderung und Erholung. Die Kranke wurde in dieser Zeit der zuverlässigen Pflege der Frau Griesbach überlassen. Seinen ältesten Sohn Karl nahm er mit, und ließ ihn bei Goethe zurück. Dieser kam nachher selbst nach Jena, um durch seine Gegenwart des Freundes Gedanken abzuleiten und aufzurichten. Erst am ein und zwanzigsten November konnte Schiller in sein Notizenbuch schreiben: „An diesem Tag ist Lolo um vieles besser gewesen und hat einen Brief geschrieben.“ Beinahe sechs Wochen dauerte es, bis sie wieder zur Genesung aus der schmerzvollen und beängstigenden Krankheit zurückkehrte.

In dieser Zeit war an geistige Beschäftigung nicht zu denken, und Schiller hatte früher im ahnenden Vorgefühl gesagt, er müsse jetzt noch in ruhigen Tagen sein Drama möglichst fördern, denn er wisse nicht, was ihm das häusliche Evenement Störendes bringen könne; doch fand er in den ersten Tagen nach der Niederkunft seiner Frau einige Mußestunden, um eine kleinere Arbeit auszuführen. Der Herzog von Weimar, dessen Gewogenheit und Theilnahme er sich

fortwährend zu erfreuen hatte, wünschte den Plan zu seiner Malthesser-Tragödie zu sehen. Wir wissen, wodurch Schiller auf die Idee zu diesem Schauspiel geführt wurde, und was ihn bewog, dasselbe einstweilen zurückzulegen [1]. Denn aufgegeben hatte er diesen Plan keineswegs. Seine Malthesser beschäftigten ihn häufig, wenn er von seinen poetischen Arbeiten ausruhte.

Um doch etwas zu thun, arbeitete Schiller jetzt das Schema dieser Tragödie für seinen huldvollen Herzog in's Reine. „Es wird mit diesem Stoff recht gut gehen," urtheilte er [2], „das punctum saliens ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen, großen und rührenden Handlung. An dem Stoff wird es nicht liegen, wenn keine gute Tragödie, und so wie Sie wünschen, daraus wird." Schiller's Leben war zu kurz für alle seine Plane — nur der Entwurf findet sich in der Sammlung seiner Werke; seine Willensmeinung hat er testamentarisch hinterlassen.

Es ist sehr zu bedauern, daß dieser Plan nicht ausgeführt worden ist. So viel man aus der Idee urtheilen kann, würde uns Schiller eine Aeschyleische Tragödie geliefert haben, welche an Erhabenheit beinahe alle seine andern Tragödien übertroffen hätte. Die Scenen, in denen sich der Großmeister und St. Priest dem Tode weihen und auch die übrigen Ordensglieder mit ihrem Heldensinn erfüllen, St. Priest's Leichnam auf die Bühne gebracht wird und der Vater die hohe Bestimmung seines verklärten Sohnes preis't — enthalten den erhabensten Heroismus, und mußten zur Darstellung dessen drängen, wodurch der Mensch jedem Geschick überlegen ist. Das Schicksal wird hier, besser als durch Redensarten, durch die furchtbare Türkenmacht im Hintergrund repräsentirt, welche die Insel umgürtet hat und die kleine Schaar der Ritter zu erdrücken droht, und die um so schrecklicher erscheint, da wir sie nicht unmittelbar vor uns spielen sehen, sondern von ihren Verwüstungen nur aus dem Munde derer hören, welchen diese ebenfalls bevorstehen. Das Grandiose der Bestürmung des

[1] Siehe Band 3, S. 280, 282 und 284 f.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 198.

Forts St. Elmo, welche eigentlich der Stoff der Tragödie ist, wird durch die Befürchtungen und Entschlüsse der nicht unmittelbar theilnehmenden Ritter gesteigert. Es ist eine doppelte Handlung, eine auf und eine zweite hinter der Scene, die mit einander in Wechselwirkung stehen. Dabei ist der Plan ganz einfach und natürlich, wodurch sich der Entwurf dieses Stücks zu seinem Vortheil von der Braut von Messina unterscheidet, deren Komposition an sehr schwachen Fäden hängt. Dem Chore ist in den Malthesern eine freiere, selbstständigere Stellung angewiesen, als in diesem Schauspiel: er vertritt den reinen, guten Geist des Ordens. Kurz, in dem Schema liegen nur Keime des Gedeihlichen. Durch einen hocherhabenen Charakter würde sich dieses Drama ausgezeichnet haben.

Gegen Ende Novembers 1799 genas Schiller's Gattin von ihrer schweren Krankheit, und schon am dritten December desselben Jahres hielt die Schiller'sche Familie ihren Ueberzug von Jena nach Weimar.

Mit dem Gedanken, Jena gegen Weimar zu vertauschen, hatte sich unser Freund seit Jahren getragen. Schon im Herbst 1795 spricht Humboldt in einem Briefe an ihn davon, daß der Aufenthalt in einer größern Stadt ihm mehr Stoff von außen zuführen, und ihm eine frohere, mannigfaltigere Existenz gewähren würde, denn er lebe doch meistentheils in einer wahren Einsamkeit. Humboldt räth ihm daher, seinen früher einmal lebhaft ergriffenen Plan wieder hervorzusuchen — nämlich nach Weimar zu ziehen. Bis dahin ging noch manches Jahr hin. Es wurde ihm 1798 die Würde eines Professors ordinarius durch seinen Herzog zu Theil, von welcher er nur wünschte, daß sie ihn möchte wärmer halten; denn etwas Reelles war nicht damit verknüpft. Daß er aber jetzt einen Schwager und eine Schwägerin in Weimar hatte, war ein neuer Reiz, der besonders für seine Frau sehr anlockend sein mußte. Goethe rieth ihm, er solle sich nach einem Quartier für den Winter in Weimar umsehen; wenn ihm auch das Schauspiel nichts gewähre, so sei es doch immer ein großer Genuß, alle acht Tage eine artige Oper zu hören; übrigens werde es ihm bei dem bekannten Weimar'schen Isolationssystem an der Einsamkeit zu Hause nicht fehlen, und

es würde auch von Vortheil für ihn sein, die äußern Einwirkungen nicht ganz auszuschließen. Aber ein solches Winterquartier stand, weil die Wohnungen überhaupt sehr selten und theuer waren, doppelt schwer zu miethen. Als Wallenstein vollendet war, erwachte die alte Idee mit neuer Stärke, und selbst der allgemeine Beifall schwellte und erweiterte seine Wünsche. Gerade im Sommer 1799 war Goethe durch Geschäfte und Störungen gehindert, daß er eine lange Zeit gar nicht nach Jena kommen konnte, und es wandelte den einsamen Dichter oft eine große Sehnsucht nach Gedankentausch mit einem gleichgestimmten Geiste an. „Es wird meiner Existenz einen ganz andern Schwung geben, wenn wir wieder zusammen sind," schreibt er; „denn Sie wissen mich immer nach außen zu treiben; wenn ich allein bin, versinke ich in mich selbst." Was sollte er auch noch in Jena weilen, wo ihn kein Geschäft band, wo man mit den Philosophen selbst nur Karten spielen konnte?

Bei der Ausarbeitung seiner Maria Stuart fühlte er das Bedürfniß theatralischer Anschauungen besonders lebhaft. „Ich werde mich schlechterdings entschließen müssen, die Wintermonate in Weimar zuzubringen. Die ökonomischen Mittel zur Realisirung dieser Sache sollen mich zunächst beschäftigen." Goethe versprach, das Seinige dazu beizutragen, um dieses löbliche Vorhaben zu erleichtern. Die größten Schwierigkeiten machte die Wohnung. Auf einen Vorschlag Goethe's, daß er selbst, von seiner Familie getrennt, in einem Quartier im herzoglichen Schloß wohnen möchte, wollte er nicht eingehen. Er werde es immer vorziehen, antwortete er, wenn es sich machen lasse, mit seiner Familie zusammen zu wohnen. Es traf sich endlich, daß er das Logis miethen konnte, in welchem bisher seine alte Freundin, Frau von Kalb, gewohnt hatte. Er zahlte jährlich hundertzweiundzwanzig Thaler; denn daran war nicht zu denken, die Wohnung nur für den Winter zu miethen. Der Kontrakt mußte sogar auf mehrere Jahre geschlossen werden.

„Sobald Sie wegen Ihres Quartiers einig sind," schrieb Goethe, „wollen wir für Holz sorgen, ein Artikel, an den

man in Zeiten denken muß.“ Es war Schillern schon vor fünf Jahren eine Zulage versprochen worden, und sein Herzog war ihm immer huldreich gewesen; Schiller wandte sich jetzt an ihn in einem noch erhaltenen Brief [1]. Das einfache, wahrhaftige Schreiben drückt ganz den ehrenfesten Character eines Biedermannes aus, der sich seinem gütigen Fürsten mit vollem Vertrauen nahen darf. Wie hätte sein rechter Sinn auch die rechte Sprache verfehlen können? Schiller's Bitte war übrigens auch dadurch motivirt, daß der Herzog ihm in dem verflossenen Frühjahr den Wunsch zu erkennen gegeben hatte, daß er öfters nach Weimar kommen und länger da bleiben möchte; auch hoffte er durch seine Gegenwart dem Theater Nutzen verschaffen zu können, wozu er sich gegen Goethe von ganzem Herzen erbot. Diesem war, nach seinem eigenen Geständnisse, das Kunststück nie gelungen, mit seinem Anordnen und Befehlen ein ästhetisches Anregen und Beleben zu verbinden [2]. „Der Herzog bestimmte ihm,“ erzählt Goethe bei Eckermann, „damals einen Gehalt von jährlich tausend Thalern, und erbot sich, ihm das Doppelte zu geben, im Fall er durch Krankheit verhindert sein sollte, zu arbeiten. Schiller lehnte dieses letzte Anerbieten ab und machte nie davon Gebrauch. Ich habe das Talent, sagte er, und muß mir selber helfen können. Nun aber bei seiner vergrößerten Familie in den letzten Jahren, mußte er der Existenz wegen jährlich zwei Stücke schreiben, und um dieses zu vollbringen, trieb er sich, auch an solchen Tagen und Wochen zu arbeiten, in denen er nicht wohl war; sein Talent sollte ihm zu jeder Stunde gehorchen und zu Gebote stehen“ [3].

Sind auch diese Angaben nicht ganz richtig, so war doch jedenfalls für das Holz in seinem Quartier vorerst gesorgt, und er konnte seine Uebersiedelung bewerkstelligen. Auch für seine eben genesene Gattin war es ein dringendes Bedürfniß, den schmerzlichen Erinnerungen ihrer Krankheit zu entfliehen, um in der neuen Umgebung die gewohnte Heiterkeit wieder

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 178 f.
[2] Ebendaselbst Theil 3, S. 355.
[3] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 308.

zu gewinnen. Was Schiller selbst erwartete, darüber drückt er sich gegen Goethe so aus: „Zwar verberge ich mir nicht, daß sich von dem Einfluß der dortigen Societät eben nicht viel Ersprießliches erwarten läßt, aber der Umgang mit Ihnen, einige Berührungen mit Meyern, das Theater und eine gewisse Lebenswirklichkeit, welche die übrige Menschenmenge mir vor Augen bringen muß, werden gut auf mich und auf meine Beschäftigung wirken.“

Wir beschließen unsern Bericht über die kleinen Lebensverhältnisse des großen Dichters nicht, ohne zwei Briefe an seine Mutter aus dieser Zeit mitgetheilt zu haben [1]. Bei den vielfältigen Arbeiten und Bestrebungen und der großen Masse von Werken dieser Jahre ist es besonders erfreuend und rührend, bei Schillern in dem Kreise seiner Liebe zu weilen. Der erste Brief ist geschrieben, als er die Nachricht vom Tode seines Vater erhalten hatte, schon im September 1796 [2]; aus dem zweiten sehen wir, daß ihm bei seinem Weggehen von Jena nicht tausend, sondern — vierhundert Thaler jährlichen Gehalts zugesichert waren.

Ohne Datum.

Liebste Mutter!

„Herzlich betrübt ergreife ich die Feder, mit Ihnen und den lieben Schwestern den schweren Verlust zu beweinen, den wir zusammen erlitten haben. Zwar gehofft habe ich schon eine Zeitlang nichts mehr; aber wenn das Unvermeidliche eingetreten ist, so ist es immer ein erschütternder Schlag. Daran zu denken, daß etwas, das uns so theuer war, und woran wir mit den Empfindungen der frühen Kindheit gehangen und auch im spätern Alter mit Liebe geheftet waren, daß so etwas aus der Welt ist, daß wir mit allem unserm Bestreben es nicht mehr zurückbringen können, daran zu denken ist immer etwas Schreckliches. Und wenn man erst, wie Sie, theuerste, liebste Mutter, Freude und Schmerz mit dem

[1] Siehe die bei Schweizerbart in Stuttgart 1839 erschienenen Nachträge zu Schiller's Werken, Band 2, S. 469 ff.

[2] Siehe Theil 3, S. 168 f.

verlorenen Freund und Gatten so lange, so viele Jahre getheilt hat, so ist die Trennung um so schmerzlicher. Auch wenn ich nicht einmal daran denke, was der gute verewigte Vater mir und uns allen gewesen ist, so kann ich mir nicht ohne wehmüthige Rührung den Beschluß eines so bedeutenden und thatenvollen Lebens denken, das ihm Gott so lange und mit solcher Gesundheit fristete, und das er so redlich und ehrenvoll verwaltete. Ja wahrlich, es ist nichts Geringes, auf einem so langen und mühevollen Laufe so treu auszuhalten, und so wie er noch im dreiundsiebenzigsten Jahre mit einem so kindlichen, reinen Sinn von der Welt zu scheiden. Möchte ich, wenn es mich gleich alle seine Schmerzen kostete, so unschuldig von meinem Leben scheiden, als Er von dem seinigen! Das Leben ist eine so schwere Prüfung, und die Vortheile, die mir die Vorsehung in mancher Vergleichung mit ihm vergönnt haben mag, sind mit so vielen Gefahren für das Herz und für den wahren Frieden verknüpft. Ich will Sie und die lieben Schwestern nicht trösten, Ihr fühlt alle mit mir, wie viel wir verloren haben, aber Ihr fühlt auch, daß der Tod allein dieses lange Leiden endigen konnte. Unserm theuren Vater ist wohl, und wir alle müssen und werden ihm folgen. Nie wird sein Bild aus unserem Herzen erlöschen, und der Schmerz um ihn soll uns nur noch enger unter einander vereinigen."

„Vor fünf und sechs Jahren hat es nicht geschienen, daß Ihr, meine Lieben, nach einem solchen Verluste noch einen Freund an einem Bruder finden, daß ich den lieben Vater überleben würde. Gott hat es anders gefügt, und er gönnt mir noch die Freude, Euch etwas sein zu können. Wie bereit ich dazu bin, darf ich Euch wohl nicht mehr versichern. Wir kennen einander alle auf diesem Punkt und sind des lieben Vaters nicht unwürdige Kinder."

„Sie, theure Mutter, müssen sich Ihr Schicksal jetzt ganz selbst wählen, und in Ihrer Wahl soll keine Sorge Sie leiten. Fragen Sie sich selbst, wo Sie am Liebsten leben, hier bei mir, oder bei Christophinen [1], oder im Vaterland mit der

[1] Frau Hofräthin Reinwald in Meiningen.

Louise [1]. Wohin Ihre Wahl fällt, da wollen wir Mittel dazu schaffen. Vor der Hand müssen Sie ja doch, der Umstände wegen, im Vaterlande leben, und da läßt sich unterdessen alles arrangiren."

„In Leonberg, glaube ich, würden Sie die Wintermonate noch am leichtesten zubringen, und mit dem Frühjahr kämen Sie mit der Louise nach Meiningen, wo ich aber ausdrücklich rathen würde, eine eigene Wirthschaft zu treiben. Doch davon das nächste Mal mehr. Ich würde darauf bestehen, daß Sie hieher zu mir zögen, wenn ich nicht fürchtete, daß es Ihnen bei mir viel zu fremd und zu unruhig sein würde. Sind Sie aber nur erst in Meiningen, so wollen wir Mittel genug finden, uns zu sehen und Ihnen die lieben Enkel zu bringen."

„An Reinwald habe ich wieder geschrieben und ihm vorgestellt, daß Christophine sich jetzt nicht sogleich auf den Rückweg machen kann. Ohnehin kann ja jetzt noch Niemand durch jene Gegend reisen. Ist alles Unangenehme der Geschäfte vorbei und sind Sie, liebste Mutter, etwas beruhigt, so kann sie dem Wunsche ihres Mannes nachgeben."

„Ein großer Trost wäre mir's, Sie, liebste Mutter, wenigstens in den ersten drei, vier Wochen nach der Trennung von Christophinen bei Bekannten zu wissen, weil die Gesellschaft unserer Louise Sie doch immer an die vorigen Zeiten zu sehr erinnern wird."

„Sollte aber keine Pension von dem Herzog gegeben werden und der Verkauf der Sachen Sie nicht zu lange aufhalten, so könnten Sie vielleicht mit den Schwestern gleich nach Meiningen reisen, und würden sich dort in der neuen Welt um so eher beruhigen."

„Alles, was Sie zu einem gemächlichen Leben brauchen, muß Ihnen werden, beste Mutter, und es ist nun hinfort meine Sache, daß keine Sorge Sie mehr drückt. Nach so viel schwerem Leiden muß der Abend Ihres Lebens heiter oder doch ruhig sein, und ich hoffe, Sie sollen im Schooße Ihrer Kinder und Enkel noch manchen frohen Tag genießen."

[1] Später an Franckh verheirathet, der zuerst Pfarrer in Kleversulzbach, dann in Möckmühl war; vergl. Theil 1, S. 5.

„Alles, was unser theurer Vater an Briefschaften und Manuscripten hinterlassen, kann mir durch Christophinen mitgebracht werden. Ich will suchen, seinen letzten Wunsch zu erfüllen, der auch für Sie, liebste Mutter, Nutzen bringen soll.“

„Herzlich umarmen wir Sie und die lieben Schwestern. Meine Lotte würde selbst geschrieben haben; aber wir haben heute das Haus voll Gäste und in dieser Zerstreuung war's unmöglich. Sie hat mit mir den verewigten Vater, den sie immer recht herzlich geliebt, beweint, und ihr tiefer Antheil an diesem Verlust hat sie mir noch lieber und theurer gemacht. Auch meine Schwiegermutter und Wolzogens, die gerade hier sind, sind sehr davon gerührt worden und lassen tausendmal grüßen. Ihr ewig dankbarer Sohn

F. Sch.“

„Meiner guten Louise wünsche ich zu ihren guten Aussichten und dem braven jungen Mann Glück, der ihr seine Hand anbietet und durch sein edles Betragen an dem Krankenlager unseres Vaters seine rechtschaffene Gesinnung an den Tag gelegt hat. Vielmals soll sie mich ihm, als meinem künftigen Schwager, empfehlen, und ihn im voraus meiner Freundschaft und herzlichen Ergebenheit versichern.“

Jena, den 8. Oktober 99.

„Mit großer Freude, liebste Mutter, haben wir die guten Aussichten, die sich unserer lieben Louise endlich geöffnet haben, vernommen, und wünschen ihr herzlich dazu Glück. Da sie Gelegenheit gehabt hat, den Mann, mit dem sie sich entschließt, ihr Leben künftig zuzubringen, genau kennen zu lernen, so wird sie in diesen Stand keine anderen Erwartungen mitbringen, als die auch erfüllt werden können; sie wird sich in seine Gemüthsart zu schicken und alles, was an diesem Stand anhängig ist, zu ertragen wissen. Ein eigener Heerd und die hausfräuliche Würde werden ihr viel Freude machen, wie ich nicht zweifle, und auch das wird ihr kein geringes Vergnügen sein, daß sie ihre gute liebe Mutter im eigenen wohlbestellten Hause bewirthen und pflegen kann.“

„Ihnen, liebste Mutter, muß es zu großem Trost gereichen, alle Ihre Kinder jetzt versorgt zu sehen und in einem

jungen Geschlecht wieder aufzuleben. Meine zwei Kleinen sind Gottlob bisher immer gesund geblieben, und dem neuen Ankömmling, der nicht über drei Wochen mehr ausbleiben kann, sehen wir mit froher Hoffnung entgegen. Wir haben eine gute Amme ausfindig gemacht; ohne eine solche hätten wir das Kind nicht mehr aufzuziehen gewagt, denn der kleine Ernst hat zwei ganze Jahre gebraucht, um sich von seiner Schwächlichkeit zu erholen, und hat uns mehrmal durch gefährliche Zufälle in Schrecken gesetzt."

„Wir werden nach überstandenen Wochen meiner Frau nach Weimar ziehen und den Winter dort zubringen. Ich habe Geschäfte dort, und der Herzog will mich dort haben; er hat mir deßwegen auf eine sehr schmeichelhafte Weise meine Besoldung verdoppelt, so daß ich jetzt vierhundert Thaler von ihm habe, jährlichen Gehalt. Es ist freilich noch ein kleiner Theil dessen, was unsere Wirthschaft jährlich braucht; indessen ist es doch eine große Erleichterung, und das Uebrige kann ich durch meinen Fleiß, der mir wohl bezahlt wird, recht gut verdienen. Wir stehen uns jetzt doch, mit dem, was uns meine Schwiegermutter jährlich gibt, auf etwas über tausend Gulden Reichsgeld; dies nehme ich ein, ohne etwas dafür zu thun, und tausend vierhundert Gulden, die ich noch außerdem brauche, habe ich noch alle Jahre durch meine Bücher verdient. Weil das Holz in Weimar theurer ist als hier, so sind mir noch vier Meß Holz für diesen Winter unentgeldlich angewiesen worden, und ich habe noch allerlei kleine Vortheile zu hoffen, denn ich stehe sehr gut beim Herzog und der Herzogin."

„Das Präsent in Silber [1], von dem ich diesen Sommer schrieb, ist auch angekommen und sehr prächtig. Es wird auf fünfundzwanzig Louisd'ors geschätzt. Weil wir künftig nur den Sommer in Jena zubringen und im Garten wohnen, so habe ich nun kein Quartier mehr in der Stadt und dafür eines in Weimar, welches sehr geräumig und hübsch ist. Binnen einem Jahr hoffe ich mich doppelt meublirt zu haben, daß ich des Herumziehens mit meinen Sachen nicht bedarf."

[1] Siehe Theil 4, S. 118.

„Lottchen und Karl grüßen Sie herzlich, liebste Mutter. Ich hoffe im nächsten Brief das Nähere zu erfahren, wann Louise Hochzeit macht. Tausendmal umarme ich Sie, ewig mit der herzlichsten Liebe Ihr dankbarer Sohn

Schiller."

„Herr Professor Abel schrieb mir kürzlich und erzählte mir, daß er Sie in Leonberg gesprochen. Grüßen Sie ihn aufs beste von mir."

Viertes Kapitel.

Uebersicht der Kunstansichten Schiller's, welche in seinem Briefwechsel mit Goethe enthalten sind.

Die Korrespondenz zwischen Schiller und Goethe wird, seit die Freunde in Einem Orte wohnten, seltener und verliert merklich an Interesse und Gehalt. Sie versparten sich wichtige Gegenstände für das Gespräch auf; denn sie waren nur noch selten und auf kurze Zeit von einander getrennt. Hier möchte daher der Ort sein, Schiller's Kunstansichten und kritische Urtheile aus diesem Briefwechsel, an welchen die vier ersten Bände so reich sind, übersichtlich zusammenzureihen.

Diese Darstellung wird uns den Fortgang der ästhetischen Gedankenentwickelung Schiller's bezeichnen, und schließt sich organisch an die früher skizzirten philosophischen Aufsätze an. Ueberschlagen wir seinen theoretischen Geistesgang im Großen, so sehen wir, wie er von der Spekulation über das Erhabene und Schöne ausging, dann dessen Werth für das wirkliche Menschenleben nachwies, hierauf die möglichen Dichtungsweisen untersuchte, bis er zuletzt mit beiläufigen, aus der Praxis geschöpften Ansichten und mit Urtheilen über bestimmte, ihn interessirende Kunstwerke endigte. Hier ist also ein gegliedertes Absteigen vom Allgemeinen zum Besondern und Einzelnen,

eine stufenmäßige Annäherung an das Praktische von den höchsten Prinzipien.

Es galt Schillern seit seiner ernstlichen Rückkehr zur Poesie allein um die Darstellung, und hierauf bezog er nun sein Denken. Er machte nur noch gelegentliche Streifzüge in das Feld der Metaphysik. Aber da er die sittlich ästhetische Welt zu einer ziemlichen Vollendung in seinem denkenden Bewußtsein ausgebildet hatte, so genoß er den Vortheil, sich alles Vorkommende tiefer, klarer und bestimmter deuten zu können. Es finden sich auch überall Bezüge zwischen seinem System und diesen besondern Ansichten und Urtheilen.

Wie wir schon früher bemerkten [1], schlug er jetzt den Werth der Spekulation für die poetische Ausübung sehr gering an. Er widerrieth Goethen, wie dieser bei Eckermann versichert, das Studium der Kant'schen Philosophie. Kant könne ihm nichts geben; in Goethe's richtiger Intuition liege alles vollständig, was die Analysis nur mühsam suche, und er brauche nichts von der Philosophie zu borgen, sondern diese könne nur von ihm lernen. Er that den Ausspruch, daß am Ende doch die Hauptsache auf dem Zeugnisse der Empfindung beruhe, und also einer subjektiven Sanktion bedürfe, die nur die Beistimmung unbefangener Gemüther gewähren könne [2]. Er verlangte zur richtigen Beurtheilung eines Kunstwerkes außer dem Verstand auch die Einbildungskraft [3] und „das, was man Gemüth nennt [4]".

Goethe dichtete mehr nach einem gewissen Instinkt, als nach Begriffen. Auch Schiller ging von einem bewußtlosen Anfang aus, nur verdeutlichte er sich seine Phantasien und Gefühle und gestaltete sie vernunftgemäß idealisch, ehe er sie darstellte. Reflexion und Produktion durchschlangen sich. „In Ihnen," schreibt er an Goethe [5], „trennen sich diese beiden Geschäfte und das eben macht, daß beide als Geschäft so rein ausgeführt werden. Sie sind wirklich, so lange Sie

[1] Siehe Theil 3, S. 361.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 57.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 438 ff.

[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 373.

[5] Ebendaselbst Theil 4, S. 1 f.

arbeiten, im Dunkeln und das Licht ist bloß in Ihnen; und wenn Sie anfangen zu reflektiren, so tritt das innere Licht von Ihnen heraus und bestrahlt die Gegenstände Ihnen und andern. Bei mir vermischen sich beide Wirkungsarten, und nicht sehr zum Vortheil der Sache". An einer andern Stelle führt er seine Meinung weiter aus: „Der Dichter fängt nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es ins Objekt überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut, als der Dichter, von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie in kein Objekt legen, er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Nothwendigkeit darstellen. Eben so kann der Nichtpoet so gut, als der Dichter ein Produkt mit Bewußtsein und mit Nothwendigkeit hervorbringen; aber ein solches Werk fängt nicht mit dem Bewußtlosen an und endigt nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewußtlose mit dem Besonnenen macht den poetischen Künstler aus". Wenn Schiller daher dem Schelling die Behauptung nicht zugeben konnte, daß die Kunst vom Bewußtsein ausgehe, so war er mit der entgegengesetzten Meinung, welche die Schlegel zu Wortführern hatte, noch unzufriedener. Daher, schreibt er an Goethe bei Gelegenheit der Uebersendung eines Journals: „Sie werden erstaunen, darin zu lesen, daß das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewußtlos sein soll, und daß man es besonders Ihrem Genius zum großen Vorzug anrechnet, ganz ohne Bewußtsein zu handeln. Sie haben also sehr Unrecht, sich, wie bisher, rastlos dahin zu bemühen, mit der größtmöglichen Besonnenheit zu arbeiten und sich Ihren Prozeß klar zu machen. Der Naturalism ist das wahre Zeichen der Meisterschaft, und so hat Sophokles gearbeitet [1].

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 284.

Es ist aber nicht zu bezweifeln, daß Goethe diesem bewußtlosen Prozeß mehr einräumte, als Schiller. Goethe selbst spricht sich hierüber bestimmt genug aus: „Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie thut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Ueberlegung, aus Ueberlegung; das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt"[1]. So wenig hält Goethe auf die Theorie, daß er sagt, es gebe am Ende keinen andern Weg, sich ästhetisch auszubilden, als theilnehmende Betrachtung und Uebung[2]. Dann aber war Schiller's Besonnenheit beim Dichten vorzüglich ein Reflektiren auf seinen Gemüthszustand und ein Steigern seiner Gefühle zu allgemeinen Ideen; Goethe's Besonnenheit dagegen war nicht auf die eigenen Geistesthätigkeiten zurückgebogen, sondern ging gleichsam in die ruhige und feste Anschauung des Gegenstandes auf. Wenn er reflektirte, so geschah es, wie Schiller oben bemerkt, nicht zur Zeit des Dichtens, und seine Reflexionen selbst wurzelten immer in der Anschauung. Goethe idealisirte daher nicht den Inhalt seiner Dichtungen, sondern nur dessen Form; Schiller's verallgemeinernde Reflexion erhob auch den poetischen Stoff auf ideellen Boden.

Einer der Hauptpunkte, auf den sich Schiller's jetzige praktische Urtheile bezogen, war die Selbstständigkeit der Poesie und schönen Kunst überhaupt. Schon früher, namentlich in der Abhandlung über das Pathetische[3], hatte er auf das bestimmteste die Unabhängigkeit des Poetischen vom Moralischen nachgewiesen[4]. Aber seine Theorie mußte das erstere vom leztern immer von neuem befreien, weil sein mächtiges sittliches Interesse seine Dichtung immer

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 258.
[2] Ebendaselbst, Theil 3, S. 146.
[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1168. 2. u. (Oktavausgabe B. 11, S. 505 f.).
[4] Siehe Theil 2, S. 336.

wieder an sich riß und sie einem fremden Dienst unterordnen wollte. Jedes Kunstwerk sollte nur seiner eigenen Schönheitsregel und keiner andern Forderung unterworfen sein; aber gerade auf diesem Wege werde es mittelbar alle übrige Forderungen am besten befriedigen. Die poetische Stimmung sei ein selbstständiges Ganze, in welchem alle Unterschiede und Mängel verschwänden, und die Poesie dürfe es eben so wenig auf die Veredlung, wie auf die bloße Erholung abgesehen haben [1]. Die rein ästhetische Wirkung eines Kunstwerkes gebe sich durch eine, mit Kraft und Rüstigkeit verbundene, hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes kund. So lagen ihm das Moralische und das Aesthetische in zwei verschiedenen, wenn auch angrenzenden Gebieten. Er sagte, daß sich das Moralische nur auf unsern Willen, das Aesthetische auf das Ganze unserer verschiedenen Kräfte beziehe [2], und fand auch den Unterschied beider darin, daß das Aesthetische in einer Mannigfaltigkeit von Exemplaren, das Moralische hingegen nur in einem einzigen realisirt werden könne [3]. Schiller wollte daher nie lehren und bessern, sondern bezweckte die allgemeine veredelnde Wirkung auf den gesammten Menschen, welche er die ästhetische Erziehung nannte. Daher tadelt er es an Friedrich Heinrich Jacobi, daß dieser an Wilhelm Meister moralische Forderungen anlege; und fügt hinzu: Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetischen Darstellungen irgend etwas näher anliegt, als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf [4]. Eben so rügt er es an Diderot's ästhetischen Aussprüchen, daß derselbe noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke sehe, und diese nicht genug in dem Zustande und Charakter der Personen und in der Darstellung selbst suche; immer müsse ihm das schöne Kunstwerk zu etwas anderm dienen, er suche den Effekt der schönen Künste in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1255. (Oktavausg. Bd. 12, S. 312).

[2] Ebendaselbst S. 1211. 1. o. (Oktavausgabe B. 12, S. 108). Ebendaselbst S. 1209. Anmerk. (Oktavausg. B. 12, S. 101 f.).

[3] Schiller's und Humboldt's Briefwechsel, S. 414.

[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 124

moralische Empfindung [1]. Diderot habe bei all seinem hohen Genie, tiefen Gefühl und klaren Verstand doch nicht einsehen können, daß die Kultur durch Kunst ihren eigenen Gang gehen müsse, und daß sie keiner andern subordinirt sein könne, ungeachtet sie sich an alle übrige so bequem anschließe [2]. Auch an den Deutschen hat Schiller dieß zu tadeln. Eine Recension, die er über Hermann und Dorothea gelesen, habe es ihm wieder aufs neue bestätigt, „daß die Deutschen nur für's Allgemeine, für's Verständige und für's Moralische, und nicht für das Poetische Sinn haben" [3]. Die wenigsten Menschen, bemerkt er, können in der Kunst die nackte Natur ohne Störung genießen [4]. Diese Trennung des Aesthetischen vom Moralischen war denn auch eine Hauptursache, warum er in seine Dichtungen die Vaterlandsliebe nicht als ein förderndes Moment einfließen ließ. Er meinte, die Poesie solle nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen; denn ihr Wirkungskreis sei das Total der menschlichen Natur und sie führe kein besonderes Geschäft aus, wie z. B. das sei, Nationalgefühle zu entzünden [5]. Schiller war, wie in seiner Historiographie, so auch in seiner Dichtkunst ein Kosmopolit. Doch lag ihm die Rücksicht auf Zeitgenossen und Vaterland bei weitem nicht so fern, als Goethen. Er rechnet es Hermann und Dorothea als ein Verdienst an, daß das himmlische Gemälde den Deutschen in seiner Neigung und seinen Bedürfnissen berühre; und meint, der Dichter müsse den Forderungen seines Zeitalters entgegen kommen, denn es sei eben so unmöglich als undankbar für ihn, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen, und sich seiner Zeit wirklich entgegensetzen wollte [6].

Wie es sich Schiller angelegen sein ließ, die Poesie von der Gerichtsbarkeit des Moralischen und Politischen zu

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 185.
[2] Ebendaselbst S. 196.
[3] Ebendaselbst Theil 4, S. 2.
[4] Ebendaselbst Theil 3, S. 270.
[5] Schiller's Werke in E. B., S. 1168. 2. (Oktavausgabe Bd. 11, S. 505).
[6] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 12.

befreien, so machte er ihre Rechte auch gegen die bloße Natur geltend. In der Abhandlung über das Erhabene entwickelt er seine ganze Ansicht hierüber[1]: Die Kunst habe alle Vortheile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu theilen, denn sie behandle dasjenige als Hauptzweck und als ein eigenes Ganzes, was die Natur — wenn sie es nicht gar absichtslos hinwerfe — bei Verfolgung eines ihr näher liegenden Zwecks bloß im Vorbeigehen mitnehme; die Kunst sei völlig frei, weil sie von ihrem Gegenstande alle Schranken absondere und lasse auch das Gemüth des Betrachters frei, weil sie von der Natur nur den Schein nachahme. So sei der Mensch hier, wie auch in andern Fällen von der zweiten Hand besser bedient, als von der ersten. Daher meinte er auch, man müsse durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung, namentlich im Drama, der Kunst Luft und Licht verschaffen, und er hoffte von der Oper, daß sich aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in eine edlere Gestalt loswickeln könnte[2]. Er und Goethe sprachen viel davon, wie Natur und Kunst nothwendig auseinandergehalten werden müßten[3]. Goethe hat in seiner Kunstnovelle, „Der Sammler und die Seinigen", besonders diesen Punkt klar hervorgehoben, und derselbe Gegenstand sollte in dem Aufsatz über Dilettantismus zur Sprache kommen. Doch nahm er diese Entfernung der Kunst von der Natur auch nicht zu weit an. Der Künstler, sagte er[4], müsse sich über das Wirkliche erheben, aber doch innerhalb des Sinnlichen stehen bleiben, sonst werde seine Darstellung phantastisch. Ueberhaupt sei die Reduction empirischer Formen auf ästhetische die schwierige Operation, auf welche es hierbei ankomme.

Wenn die Freunde auf die nachgewiesene Weise die Kunst selbstständig zu machen sich bestrebten, so unterhielten sie sich bisweilen auch über die Wirkung der Poesie

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1268. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 369).
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 396 und 397.
[3] Ebendaselbst Theil 5, S. 50.
[4] Ebendaselbst Theil 3, S. 2, Band 2. f.

auf den Menschen. Von einem so großartigen Einflusse, wie er sich in den ästhetischen Briefen auseinander gesetzt findet, war natürlich nicht mehr die Rede. Wo Goethe mitsprechen sollte, mußte es sich um das Nahe, Ausführbare handeln, und wenn man Schiller's Briefe an Goethe mit denen an Humboldt vergleicht, so sieht man es deutlich, daß sich der Briefwechsel nach seinem Korrespondenten gar vielfach richtete. Man müsse, sagte Schiller, es den Leuten, wie sie einmal seien, durch die Poesie nicht wohl, sondern recht übel machen; man müsse sie inkommodiren, ihnen die Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen. Dadurch allein lernten sie an die Existenz einer Poesie glauben, und bekämen Respekt vor dem Poeten. Etwas aber sei doch in allen Menschen, was für den Poeten spreche, und dieses unbekannte Etwas müsse auch der ungläubigste Realist für den Samen des Idealismus erkennen, welcher es allein verhindere, daß das gewöhnliche Leben mit seiner gemeinen Empirie nicht alle Empfänglichkeit für das Poetische zerstöre. Hierdurch werde wenigstens ein Ausgang aus der Empirie geöffnet, obgleich die schöne und freie ästhetische Stimmung dadurch lange noch nicht gegeben sei" [1]. Obgleich nun Schiller, besonders als Dramatiker, immer das Publikum vor Augen hatte, so wollte er doch immer nur auf ächt poetischem Wege, und niemals durch äußere Mittel, wie sie auch dem gemeinen Talente und einer bloßen Geschicklichkeit zu Gebote stehen, auf dasselbe wirken [2]. Aber Goethe bekümmerte sich eigentlich wenig um die Wirkung seiner Poesien, und dichtete deßwegen nur um so ungestörter und freier. Er hatte ja, wie er sagte, einen absoluten Unglauben an die Menschen; und meinte einmal, man müßte ein Gedicht machen können, welches alle Welt lobte, und auf das man selbst nicht sonderlich viel hielte. Daher konnte er denn auch auf das Sentimentale, welches der Freund bisweilen in Anregung brachte, nicht recht eingehn. Dieser äußerte sich (im Jahr 1797) dahin, nichts außer dem Poetischen reinige

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 210.
[2] Ebendaselbst Theil 6, S. 146.

das Gemüth so sehr von dem Leeren und Gemeinen, als die sentimentale Empfindungsweise, welche auch in geringfügige Gegenstände Reichthum, Tiefe und Ideengehalt dadurch lege, daß sie dieselben gleichsam symbolisch auffasse. Das Sentimentale sei zwar noch nicht poetisch, aber doch menschlich und das Menschliche sei immer der Anfang des Poetischen, das nur der Gipfel davon sei [1]. Goethe hatte von dieser sentimentalen Stimmung im Leben auch Anwandlungen, aber er trennte sie ganz und gar von der poetischen, und sagt einmal, er habe seit langer Zeit gar keine Spur einer andern, außer der poetischen Stimmung in seinem Wesen empfunden. Goethe betrachtete also die Welt meist (und dichtend immer) rein ästhetisch; Schiller's Gefühl faßte sie immer mit der interessirten Theilnahme des Sittlichen auf, und wickelte von dieser erst die poetische Stimmung los. Diese Sonderung gelang ihm aber selbst dann nicht immer, als er von seiner sentimentalen Behandlung, wie er sie früher forderte [2], so ziemlich abgekommen war. Wenigstens sagt er im Jahre 1798: „Die, der naiven entgegengesetzte sentimentale Stimmung sei dem Menschen nicht natürlich, sie sei eine Unart" [3]. Ich finde nicht, daß er diese seine Meinung nachher widerrufen hätte.

An solche Unterhaltungen über das Sentimentale und Naive knüpften sich manche geistreiche Bemerkungen über das Moderne und Antike und über die neuere und alte Zeit an. Immer von neuem kehrte Schiller zu den alten Griechen zurück, deren Geist und Eigenthümlichkeit er längst so wahr aufgefaßt hatte. Die Tragiker und besonders Homer waren fortwährend die nie versiegende Quelle des Genusses, der Stärkung, der Belehrung! „In diesen Tagen," schreibt er am 27. April 1798, „lese ich den Homer mit ganz neuem Vergnügen. Man schwimmt ordentlich in einem poetischen Meere, aus dieser Stimmung fällt man auch in keinem einzigen Punkte und alles ist ideal bei der himmlischsten Wahrheit;" und am 19. März 1799 schreibt er seinem Freund in

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 255 f.
[2] Siehe Theil 3, S. 77.
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 250.

Bezug auf dessen Achilleis, woran Goethe damals arbeitete: „Wie beneide ich Sie und Ihre jetzige Thätigkeit! Sie stehen auf dem reinsten und höchsten poetischen Boden, in der schönsten Welt bestimmter Gestalten, wo alles gemacht ist und alles wieder zu machen ist. Sie wohnen gleichsam im Hause der Poesie, wo Sie von Göttern bedient werden. Ich habe in diesen Tagen wieder den Homer vorgehabt und den Besuch der Thetis beim Vulkan mit unendlichem Vergnügen gelesen. In der anmuthigen Schilderung eines Hausbesuches, wie man ihn alle Tage erfahren kann, in der Beschreibung eines handwerksmäßigen Geschäfts ist ein Unendliches in Stoff und Form enthalten und das Naive hat den ganzen Gehalt des Göttlichen." Mit welcher Theilnahme stimmte Goethe bei: „Ihr Brief trifft mich wieder bei der Ilias. Das Studium derselben hat mich immer in dem Kreise von Entzückung, Hoffnung, Einsicht und Verzweiflung durchgejagt." Auf die Wolf'sche Hypothese ging Goethe bald ein, bald verwarf er sie, je nachdem die eine oder die andere Vorstellungsart seinen jedesmaligen Produktionen günstig war. Es schien ihm begreiflich, wie man aus dem ungeheuern Vorrathe der rhapsodischen Genieprodukte, die früher existirten, mit subordinirtem Talent, ja mit bloßem Verstand, die beiden Kunstwerke, die uns noch übrig sind, habe zusammenstellen können [1]. Bald meinte er wieder, man müsse alle Chorizonten mit dem Fluche des Bischofs Ernulphus verfluchen, und wie die Franzosen auf Tod und Leben die Einheit und Untheilbarkeit des poetischen Werkes in einem feinen Herzen festhalten und vertheidigen. Das aus diesen entgegengesetzten Ansichten hervorgehende Endresultat war dann, über diesen Gegenstand sei alle Gewißheit auf ewig verloren, und es lebe überhaupt kein Mensch mehr und werde nicht wieder geboren werden, der es zu beurtheilen im Stande sei; er wenigstens finde sich jeden Augenblick einmal wieder auf einem subjectiven Urtheil, so sei es andern vor uns gegangen und werde andern nach uns so gehen. [2] Vielleicht das besonnenste Urtheil! Denn es scheint eine Thorheit, zu Gunsten einer ungewissen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 184.
[2] Ebendaselbst und S. 207.

Meinung den ästhetischen Werth beider Gedichte, der nur in ihrem Ganzen liegt, zu zerstören und ihren bildenden Einfluß, namentlich beim Schulunterricht, zu verkümmern. Schiller, dessen Kunsturtheil immer nur durch ein wohlgeordnetes, harmonisch organisirtes Ganze befriedigt werden konnte, war den Chorizonten immer auf das entschiedenste abgeneigt. „Es muß einem, wenn man sich in einige Gedichte hineingelesen hat, der Gedanke an eine rhapsodische Aneinanderreihung und an einen verschiedenen Ursprung nothwendig barbarisch vorkommen: denn die herrliche Kontinuität und Reciprocität des Ganzen und seiner Theile ist eine seiner wirksamsten Schönheiten"[1]. Man kennt sein sinnvolles Epigramm: „Immer zerreißet den Kranz des Homer[2]" rc.

Von nichtdeutschen modernen Dichtern kamen besonders häufig Shakspeare und die französischen Tragiker zur Sprache. Jener blieb der fortwährende Gegenstand der Bewunderung; diese stießen eigentlich Schiller's poetischen Sinn und Gemüth ab, aber sein Verstand wußte ihnen endlich doch ihre Stelle in der ästhetischen Kulturgeschichte anzuweisen. In der Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen[3] äußerte er sich dahin, daß der feine Geschmack der Franzosen in dem, was das Herz rühre und erhaben sei, nur das Verständige suche, und nur dieses empfinde und prüfe: es sei dieß der Einfluß der Kultur und des Alters, welchen glücklich zu besiegen der höchste Charakterruhm eines gebildeten Mannes wäre. In dem Aufsatze über tragische Kunst meint er, die Franzosen hätten es beinahe zur Regel erhoben, den im Schauspiel sprechenden Personen Betrachtungen in den Mund zu legen, die nur ein kalter Zuschauer anstellen könne"[4]. „In dem Trauerspiel der ehemaligen Franzosen", fährt er dann in dem Aufsatz über das Pathetische fort, „kommt uns höchst selten oder nie die leidende Natur zu Gesicht, sondern meistens nur der deklamatorische Poet oder auch der auf Stelzen gehende Komödiant;

[1] Ebendaselbst Band 4, S. 170.
[2] Siehe Theil 3, S. 221.
[3] Schiller's Werke in E.B., S. 1174, 1 u. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 530).
[4] Ebendaselbst S. 1178. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 549).

und den französischen Tragikern macht es ihre angebetete Decenz vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire ziehen weit eher ihre Menschheit aus, als sie ihre Würde und ihren Rang ablegen. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich sammt der Krone zu Bette legen[1]". Wenn nun Schiller, welcher die Regel die Tröfterin aller Schwachen nannte, und die Immunität der Kunst von allen willkürlichen Konventionen proklamirte, die Wahrheit der Natur und Poesie gegen die Franzosen in Schutz nahm; so konnte er auf der andern Seite doch auch mit Shakspeare nicht ganz zufrieden sein. Seine eigenen organisch angelegten Dramen sind von denen des Engländers sehr verschieden, und er vergleicht einmal dessen Styl mit der bunten und wilden Regellosigkeit der Gärten seiner Landsleute[2]. „Der Charakter der Natur", sagt er, „ist eben so wenig bloße Mannigfaltigkeit, als Einförmigkeit". Was ihm im Allgemeinen diese wilde Regellosigkeit im Drama noch mehr zuwider machte, war der sich ihr zugesellende rohe Naturalismus und willkürlich phantastische Dilettantismus, welcher auf Anlaß gewisser Schriftsteller am Ende des vorigen Jahrhunderts in unsere Literatur einbrach.

Ueberhaupt befand sich Schiller gegen seine Zeit auch in anderer Beziehung in einem vollkommenen Gegensatz, und er meinte wohl, der Krieg gegen sie sei das Alleinige, was man nicht zu bereuen habe. Die neuere Zeit nennt er eine politisch-rhetorische Welt, welcher der reine poetische Sinn ganz abgehe, und er vergleicht sie mit der englischen Revolutionsepoche. „Solche Zeiten sind recht dazu gemacht, Poesie und Kunst zu verderben, weil sie den Geist aufregen und entzünden, ohne ihm einen Gegenstand zu geben. Er empfängt dann seine Objekte von innen, und die Mißgeburten der allegorischen, der spitzfindigen und mystischen Darstellung entstehen"[3]. Diese Worte enthalten Schiller's

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1161. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 472).
[2] Ebendaselbst S. 1186. Anmerkung. (Oktavausg. B. 11, S. 509).
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 134.

eigenes Schicksal in seiner ersten Lebensperiode. Hierher gehören denn die häufigen Klagen beider Freunde, daß die neuere Zeit den Dichter so wenig fördere. „Die specifischen Bestimmungen", urtheilt Goethe,[1] „sollten dem poetischen Genie, wenn ich nicht irre, von außen kommen und die Gelegenheit das Talent determiniren. Warum machen wir so selten ein Epigramm im griechischen Sinn? Weil wir so wenig Dinge sehen, die ein's verdienen. Warum gelingt uns das Epische so selten? Weil wir keine Zuhörer haben u. s. w". „Der Mangel einer ästhetischen Nahrung und Einwirkung von außen und die Opposition der empirischen Welt gegen den idealischen Hang", sagt Schiller beistimmend,[2] „richten manches gute Talent zu Grunde". Wir wissen, daß er diesen Gegenstand auch in dem Gedichte, die Sänger der Vorwelt, trefflich behandelt hat.

Von den bisher zusammengestellten Reflexionen ist aber kaum eine Gruppe so wichtig, als die Ansichten beider Freunde über die eigentliche Ausübung der Dichtkunst überhaupt und namentlich der epischen und dramatischen. Wir sprechen vorerst vom Allgemeinen, wobei besonders die Begriffe, Inhalt und Form, in Frage kommen.

Den Inhalt theilen wir füglich in Stoff und Gehalt, je nachdem er ein äußerlich gegebener, oder ein geistiger, aus Ideen oder Gefühlen hergeholter Inhalt ist. So sagt Schiller selbst, richtig unterscheidend, von einem Werke: „Es ist reich an Stoff, doch äußerst arm an Gehalt"; aber er fügt von seinem idealen Standpunkt ausgehend einseitig hinzu: „Nun glaube ich aber, daß das, was ich Gehalt nenne, allein der Form fähig sein kann; was ich Stoff nenne, scheint mir schwer oder niemals damit verträglich zu sein"[3]. Goethe z. B. hat in seinem Römischen Karneval bloßem äußern Stoff die herrlichste Gestaltung gegeben. Tacitus dagegen erfüllte seinen dürftigen Geschichtsstoff mit dem reichen Gehalt seines Innern, und gab diesem Amalgam

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 392.
[2] Ebendaselbst Theil 3, S. 212.
[3] Ebendaselbst S. 32.

eine plastische Form; ein ganz objektiver Schriftsteller hätte jene äußere Masse für sich darstellen können.

Ueber das Verhältniß des Inhalts zu der Form war Schiller mit sich lange Zeit nicht einig, und offenbar diente bei ihm die bekannte Kant'sche Formel, daß das Schöne nur in der Form, niemals im Inhalt liege, nur dazu, seine Unklarheit zu unterhalten. Wir haben in den Beurtheilungen der Recensionen über Bürger's und Matthisson's Gedichte auf Widersprüche aufmerksam gemacht, die aus dieser Unklarheit hervorgingen [1]. Mit Unrecht hat Schiller die Darstellung der Landschaft in das Feld der Dichtkunst ziehen wollen. Die Landschaft als solche gehört der Malerei an. Auf die Menschenmalerei, meint Goethe, komme doch am Ende in der Dichtkunst alles an [2], oder wie er in seinem Leben sagt: Die Hauptsache sei Darstellung der Sitten, Charaktere, Leidenschaften, kurz des innern Menschen, auf den die Dichtkunst vorzüglich angewiesen sei [3]. Alles Aeußere dient ihr nur als Mittel und Boden zur anschaulichen Entwickelung dieses innerlich Menschlichen. Ja Goethe schließt mit Recht manche Seiten dieses Menschlichen aus, z. B. „die metaphysischen Aussprüche der Vernunft", und sagt, das Feld noch näher begrenzend: Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des empirischen pathologischen Zustandes des Menschen gegründet [4].

Wie nun die Poesie überhaupt ein bestimmt abgegrenztes Reich hat, so haben auch alle besondere Dichtungsgattungen ihre besondern Felder, durch welche das Eigenthümliche derselben bestimmt wird. Daher ist die Wahl des Gegenstandes auch immer eine Hauptsorge unserer Dichter. „Der ganze Cardo rei in der Kunst", schreibt Schiller [5], „liegt darin, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten herum, und über dem Bestreben der Wirklichkeit recht nahe zu kommen,

[1] Siehe Theil 2, S. 296 und 300 ff.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 143.
[3] Goethe's Werke in Duodez, B. 25, S. 80.
[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 334.
[5] Ebendaselbst S. 50 ff.

beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und läuft darüber Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin alles Poetische besteht". Goethe antwortet hierauf beistimmend: „Auf dem Glück der Fabel beruht freilich alles, man ist wegen des Hauptaufwandes sicher, die meisten Leser und Zuschauer nehmen denn doch nichts weiter mit davon, und dem Dichter bleibt doch das ganze Verdienst einer lebendigen Ausführung, die desto stetiger sein kann, je besser die Fabel ist. Wir wollen auch deßhalb künftig sorgfältiger als bisher, das, was zu unternehmen ist, prüfen". Und auf seiner Schweizerreise von Stuttgart aus schreibt ebenderselbe: „Dannecker leidet daran, woran wir Modernen alle leiden: an der Wahl des Gegenstandes. Diese Materie, die wir so oft besprochen haben, erscheint mir immer in ihrer höhern Wichtigkeit. Wann werden wir armen Künstler dieser letzten Zeiten uns zu diesem Hauptbegriff erheben können"! [1] Deßwegen wohl nannten die Freunde das jetzige Zeitalter so schlecht, weil es nur das Konventionelle, das Berechnete, das Mechanische zeigt, aber das Wahre, Reine, Bedeutende der menschlichen Natur verhüllt, schwächt und zerstört. Nur in Hermann und Dorothea, sagte Goethe, habe ihm die moderne Zeit einmal einen tauglichen Stoff geliefert. „Es wäre schon viel für die Kunst gethan", meinte er, „wenn man den Begriff der Gegenstände, die sich selbst darbieten, und anderer, die der Darstellung widerstreben, recht anschaulich und allgemein machen könnte". Er arbeitete daher mit Meyer ein Schema über die zulässigen Gegenstände der bildenden Kunst aus. So entsprang der belehrende Aufsatz: Von den Gegenständen der bildenden Kunst, in dem ersten Bande der Propyläen, wo diese Gegenstände in vortheilhafte, gleichgültige und widerstrebende eingetheilt werden. Wohl verdiente dieser höchst wichtige Punkt auch in Bezug auf die Poesie wissenschaftlich und ausführlich behandelt zu werden. In dem Briefwechsel aber findet sich von Schiller hierüber nur Eine Aeußerung. Er meint, um jene erste Klasse zu vermitteln, müsse man von dem Begriffe

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 232.

der absoluten Bestimmtheit des Gegenstandes ausgehen, denn ein unbestimmter Gegenstand bringe Unbestimmtheit und Willkürlichkeit in die Darstellung selbst, besonders scheine sich das, was man einen prägnanten Moment nenne, zu einer durchgängig bestimmten Darstellung zu eignen. Wenn der Poet nur recht viel Sachen und Bestimmungen in einen Gegenstand lege, erzeuge er nothwendig einen höchst bestimmten und nachhaltigen Eindruck. Dazu komme noch, daß die Bestimmung des Gegenstandes jedesmal durch die Mittel geschehen müsse, welche einer Kunstgattung eigen seien, und daß sie innerhalb einer jeden Kunstspezies absolvirt werden müßten. Freilich aber sei die Anwendung dieses Satzes schwer und mehr Sache des ahnenden Gefühls als des deutlichen Bewußtseins" [1].

Die glückliche Wahl des Stoffes hängt aber offenbar auch von der Eigenthümlichkeit des Künstlers selbst ab. So eigneten sich für Schiller, wie er im Jahr 1798, als er am Wallenstein arbeitete, selbst bekennt [2], offenbar historische Stoffe am besten, welche die Macht seines Innern zügelten. Wäre er nur diesem Bekenntniß immer treu geblieben!

Eben so wurde auch über die Form von den Kunstgenossen manches Wichtige festgesetzt. „Eine reine Form hilft dem Dichter und trägt ihn", sagte Goethe, „während eine unreine überall hindert und zerrt" [3]. „Eine ganz einfache Idee", meinte der andere, „könne durch die vollkommene Darstellung den Genuß des Höchsten geben" [4], wodurch ausgedrückt ist, was der Dichter durch die bloße Behandlung auch aus gleichgültigen (d. h. nichts Bedeutendes enthaltenden) Stoffen schaffen kann. Schiller macht in Bezug auf dieses Verhältniß zwischen Inhalt und Form die richtige Bemerkung: „Wenn der Inhalt sehr poetisch bedeutend sei, so könne eine magere Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegentheil ein unpoetischer, gemeiner Inhalt durch den

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Theil 3, S. 265 ff.
[2] Ebendaselbst Theil 4, S. 9.
[3] Ebendaselbst Theil 3, S. 320.
[4] Ebendaselbst S. 112.

belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhalten müsse [1]. Es werden auch besondere Gesetze der Behandlung des Stoffes, namentlich das Gesetz der Einheit und der Entfaltung genannt; aber zur allgemeinen Theorie in dieser Materie scheinen beide Kunstkritiker nicht gelangt zu sein. Man muß es nämlich festhalten, daß an der künstlerischen Gestaltung des Gegenstandes, theils der Verstand, theils das Anschauungsvermögen Antheil nimmt, daß also alle formelle Eigenschaften des Inhalts, theils aus jener verständigen, theils aus dieser veranschaulichenden Behandlung mit Nothwendigkeit fließen. Der ganze Kreis jener erstern Eigenschaften heißt die Verstandesform, und diese letztern Beschaffenheiten machen die ästhetische Form eines Kunstwerkes aus, indem das eigentliche Aesthetische wesentlich an das Anschauliche geknüpft ist [2]. Die Verstandesform kann in mannigfacher Weise verletzt sein, z. B. es können in einem Gedichte manche Verstöße gegen Zeitrechnung, gegen Sitten und Denkweise eines Volkes, manche Unbegreiflichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten, manches Ueberflüssige und andere Mängel vorkommen, welche der Verstand rügen möchte, und das Kunstwerk kann dessen ungeachtet vortrefflich sein, wenn es auch nie ganz vollkommen und fehlerfrei ist, so lange nicht alle Forderungen der gesammten Kunstform befriedigt sind. Aber ohne Anschaulichkeit und ohne die Eigenschaften, welche aus dieser Anschaulichkeit herfließen, also z. B. ohne objektive Lebendigkeit, intuitive Bestimmtheit, sinnliche Einheit, eine vor Augen liegende, klare Entfaltung (welche Eigenschaften von der subjektiv-rhetorischen Lebendigkeit, von der logischen Bestimmtheit, von der Verstandeseinheit, von der verständig angelegten Komposition, wie wir schon früher bemerkten, gänzlich verschieden sind) verdient ein poetisches Werk kaum noch diesen Namen: es ist nur der Plan zu einem Gedichte, aber selbst kein Gedicht mehr.

Die besonnene Ausübung der ächten poetischen Kritik, ja der Triumph der Dichtkunst über die Barbarei hängt

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 328.
[2] Siehe Theil 3, S. 88 ff.

größtentheils von dieser Unterscheidung ab. Was hilft die Einsicht, daß das Wesen des Schönen in der Form liege, wenn man das Wesentliche der künstlerischen Gestaltung in der Verstandesform sucht?

Schiller selbst macht eine höchst richtige Bemerkung, aus deren Wahrheit die Nothwendigkeit einer anschaulichen poetischen Gestaltung folgt. Er sagt: Die Sprache habe eine der Individualität entgegengesetzte Tendenz zum Allgemeinen.[1] Wäre die Sprache schon durch sich selbst individuell, so bedürfte es der konkreten Gestaltung von Seiten des Dichters nicht. Was in allen andern Künsten schon durch ihre Gegenstände gegeben ist, das Anschauliche, muß der Dichter durch die Macht seiner genialen Einbildungskraft hervorbringen. Die hauptsächlichen und wesentlichen, wenn auch nicht alle Tugenden eines Gedichtes fließen aus dieser kunstgemäßen Versinnlichung her.

Schiller's größter Fehler in der Theorie und in der Ausübung liegt, wie wir schon früher nachwiesen,[2] darin, daß er das Ausschlaggebende des Anschaulichen in der Poesie nicht genug anerkannte, und auch später, als er seine Ansichten wenigstens theilweise berichtigt hatte, die vorherrschend verständige Behandlung nicht los werden konnte. Goethe hätte hierin durch Rath und That seinem Freunde den wesentlichsten Dienst von allen erzeigen können; aber es ist höchst auffallend, daß gerade über diese wichtigste Materie unter den Dichtern beinahe gar keine Betrachtungen angestellt zu sein scheinen. Vielleicht fürchtete Goethe mit seiner Belehrung an der Natur Schiller's zu scheitern und diesen am Ende nur an seinem eigenen Talente irre zu machen, oder Goethe selbst dachte über das am wenigsten nach, was er, wie aus einer innern Naturnothwendigkeit, mit sicherer Geläufigkeit und genialer Meisterschaft übte. Schiller sagt zwar richtig, daß der Dichter sich innerhalb des Sinnlichen halten müsse; er sagt richtig, daß das recht Individuelle immer wahr sei, weil das poetisch Individuelle zur Phantasie

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Theil 4., S. 125. Vergleiche Theil 3., S. 87.

[2] Siehe Theil 3, S. 76 ff und 242 ff.

spreche, und sich daher als eine zweite Wirklichkeit darstelle. Aber er behauptet auch, daß die poetische Darstellung absolut wahr sei,[1] daß der sentimentale Dichter nur Gattungen darstelle,[2] ja daß auch die Charaktere des griechischen Trauerspiels nur mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentliche Individuen seien,[3] und daß selbst Schakspeare bei der Darstellung des Volkscharakters mehr ein poetisches Abstraktum als Individuen vor Augen habe,[4] daß die Poesie das Allgemeine der Vernunft ausspreche, und überall strebte seine eigene Poesie nach diesem Allgemeinen und Nothwendigen oder ging häufig von ebendemselben aus. Das Absolute aber, das Allgemeine und Nothwendige, das Abstrakte und die Gattung sind Begriffe und Formeln, die nur der Verstand sich zum Bewußtsein bringt, nach denen nur der Verstand zu urtheilen vermag. Wer also die Poesie in diese Begriffe zieht, der spielt sie in das Gebiet des Verstandes und macht sie von dessen Funktionen abhängig; er entreißt sie ihrem heimathlichen Boden, der Anschauung. Für die Beurtheilung sind diese Formeln unzulänglich, weil mittelst ihrer der Verstand sich Kunstwerke, wie Naturprodukte, eigentlich doch nur nach sich selbst erklärt, aber sie nicht in ihrer lebensvollen individuellen Bestimmtheit ergreift; und für den ausübenden Dichter sind sie unfruchtbar, weil aus ihnen nie ein konkretes Gebilde hervorgehen kann, und gefährlich, weil sie ihn von der Anschauung weg in die Begriffswelt stellen. Es gibt in der ächten Poesie, wie wir früher nachgewiesen haben, keine absolute und allgemeine Form; von einer nothwendigen Form kann man nur in bildlicher Weise sprechen; Gattungen kann sich der Verstand aus der Natur, wie aus der Kunst, abstrahiren, aber weder in der einen noch andern existiren Gattungen, sondern nur Individuen, wie bei Homer und den griechischen Tragikern, bei Shakspeare und Goethe, ja großentheils bei Schiller selbst die Personen mehr oder weniger individuell gezeichnet

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Theil 3, S. 371.
[2] Ebendaselbst Theil 3, S. 51.
[3] Ebendaselbst Theil 1, S. 18.
[4] Ebendaselbst Theil 3, S. 52.

sind; und endlich haben wir ebenfalls schon früher bemerkt,[1] daß es ein großer Unterschied ist zwischen allgemeinen und rein, bedeutend menschlichen Gegenständen, mit welchen letztern es die Poesie allein zu thun hat. Das Edle, Tiefe, Große der menschlichen Natur entspringt aus ganz besondern Kräften und äußert sich immer auf eine ganz besondere Weise, in individuellen Zuständen. Weil dieses rein Menschliche sich in zahlreichen Exemplaren vorfindet, deßwegen ist es noch kein Allgemeines, kein Abstraktum, sondern der Verstand macht es erst dazu; dieser kann aber nie der Gesetzgeber der Poesie sein.

Nur wenn man den Begriff des Schönen in eine anschauliche Form setzt, trifft das, was Schiller fürchtet, nicht ein, daß der Begriff des Schönen hierdurch beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt werde.[2] Nach dieser nothwendigen Annahme fällt die poetische Schönheit durchaus mit der poetischen Wahrheit zusammen. Diese letztere aber ist dadurch von dem Wahrscheinlichen ganz getrennt, daß das Wahrscheinliche immer nur aus einem Urtheil des Verstandes hervorgeht; oder, mit andern Worten, daß man einem Gedichte nur dann Wahrscheinlichkeit zuschreibt, wenn es mit den allgemeinen Regeln des Verstandes übereinstimmt, während die poetische Wahrheit eines Gedichtes in der freien, innern Uebereinstimmung der Theile desselben mit einander und mit dem Ganzen liegt. Die Wahrheit eines Kunstwerkes sieht und empfindet man, seine Wahrscheinlichkeit denkt man nach einem exoterischen Begriff. Die poetische Wahrheit gewährt ein vollkommenes ästhetisches Genüge, die Wahrscheinlichkeit für sich macht noch kein Kunstwerk schön, ja dasselbe vermag häufig schön, und braucht nicht wahrscheinlich zu sein. Die innere poetische Wahrheit läßt die ängstliche Frage nach der Wahrscheinlichkeit oder wirklichen Wahrheit gar nicht aufkommen.

Zuletzt haben wir noch über die Betrachtungen zu berichten, welche die Freunde über das Epos und Drama

[1] Siehe Theil 2, S. 296 ff.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 158.

anstellten, als der eine nach Vollendung von Hermann und Dorothea ein neues episches Gedicht vorbereitete, der andere an seinem Wallenstein dichtete. Schiller bezeichnet selbst die von ihnen hierüber aufgestellte Theorie, so wie den Geist dieses ganzen Cyklus von ästhetischen Untersuchungen sehr treffend, indem er an Humboldt schreibt, daß das, was sie über die epische und dramatische Dichtung festgesetzt hätten, mehr nach dem Hausbedarf eingerichtet, als metaphysisch begründet sei.[1] Es wäre daher ungerecht, wenn man an das, was nur einen praktischen Zweck hat, einen streng wissenschaftlichen Maßstab legen wollte. Wenn wir früher hörten, wie Schiller als Philosoph über das Drama dachte, so vernehmen wir hier, wie er als Dichter sich über dasselbe äußerte.

Zum voraus aber ist zu bemerken, daß das Epos mehr gegen die Tragödie, als gegen das Drama überhaupt gehalten wird, indem die Komödie so ziemlich außer dem Interesse Schiller's lag.

Beide, das Epos und die Tragödie, wurde festgesetzt, sind absolut plastisch, obgleich die Tragödie wegen ihrer größern Innerlichkeit näher an das Lyrische grenzt;[2] beide behandeln bedeutende rein menschliche Gegenstände, und stellen mehr die selbstthätige Persönlichkeit, als das eigentliche Moralische des Menschen dar.[3] Beide stehen unter dem Gesetze der Einheit und Entfaltung (Entwickelung). Sagen, das epische Gedicht solle keine Einheit haben, heißt Goethen eben so viel, als fordern, es solle aufhören, ein Gedicht zu sein; wenn die Ilias und Odyssee wegen ihres allmähligen Entstehens zu keiner vollständigen und vollkommenen Einheit hätten gebracht werden können (sie seien aber vielleicht weit vollkommener organisirt, als man denke), so seien sie hierin kein Gesetz, wie ein Epos in dieser Hinsicht sein könne und solle.[4]

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 440.
[2] Ebendaselbst S. 441.
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 375.
[4] Ebendaselbst S. 69.

Eine Entfaltung ist nicht ohne Anwendung von Motiven möglich. Die Motive sind in zwei Klassen einzutheilen, in solche, die innerhalb und in solche, die außerhalb des Stückes liegen. Die innere Motive führen entweder die Handlung weiter fort, oder sie drängen sie zurück, oder halten sie auf, wornach es vorwärtsschreitende, rückwärtsschreitende und retardirende Motive gibt. Die äußern liegen entweder vor dem Beginn der dargestellten Handlung, oder nach dem Schlusse derselben, oder, setzen wir hinzu, neben der Handlung; sie sind vorzeitig, nachzeitig oder gleichzeitig. Die ganze letztere Klasse und die retardirenden Motive haben beide Dichtgattungen mit einander gemein.

Wodurch unterscheiden sich aber das Epos und Drama (die Tragödie) von einander?

Darin, sagt Goethe, beruht ihr großer wesentlicher Unterschied, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Und so urtheilt denn auch Schiller, daß sich beide Gattungen eigentlich durch nichts, als die gegenwärtige und vergangene Zeit unterscheiden; und, fügt Goethen beistimmend hinzu, daß man die Natur des Dramas aus dem ungeduldig schauenden und hörenden Publikum des Mimen und das Wesen des Epos aus dem ruhig horchenden Auditorium, welchem der Rhapsode sein Gedicht vortrage, herleiten könne.

Dieser letztere Zusatz mag als Hülfsmittel, sich den fraglichen Unterschied anschaulich zu machen und für den arbeitenden Dichter von Bedeutung sein: an und für sich ist er nichtig. Denn sowohl der Mime, als der Rhapsode macht sich sein Publikum, und nicht umgekehrt. Man kann die nothwendige Beschaffenheit eines Dinges nicht aus dessen Wirkungen herleiten, besonders wenn wir diese Wirkungen selbst, wie hier beim Rhapsoden, nicht ganz vor Augen haben, sondern nur errathen müssen. Aber das Prinzip selbst scheint mir unzulänglich. Schiller sagt, Goethe's Iphigenia und Tasso seien nicht tragisch genug, und Goethe selbst meint, es seien schon manche schlechte Tragödien dadurch entstanden, daß

man epische Süjets auf die Bühne gebracht habe[1]. Wie wären solche Urtheile möglich, wenn das Charakteristische der Tragödie allein in der veränderten Zeit und nicht auch im Stoffe läge? — Das ächt Tragische eines Gegenstandes scheint nämlich nichts anderes als das pathetisch Erhabene zu sein. Dieses soll den Menschen rühren, erschüttern und erheben, welche zusammengesetzte Wirkung vollständig nur durch die Vergegenwärtigung des Gegenstandes, also im Drama erreicht wird. Umgekehrt wird das Tragische eines Stoffes dadurch geschwächt, daß dieser als etwas Vergangenes behandelt wird. Einen tragischen Stoff, wie das Lebensende des Achilles, episch zu behandeln, das konnte sich ein Goethe aus dem angeführten Grunde und deßwegen wohl vorsetzen, weil ein pathologischer Gegenstand in der modernen Zeit auf seinen Effekt rechnen kann[2]. Man denke an Eugen Aram von Bulwer. — Offenbar geht das Goethe-Schiller'sche Unterscheidungsprinzip bloß auf die Behandlung, um welche es beiden Männern damals auch hauptsächlich zu thun war, aber nicht auf den Gegenstand, welcher nach seiner innern Natur bald episch, bald dramatisch behandelt sein will.

Wir führen jetzt nach Goethe und Schiller die besonderen Differenzen an, durch welche das Epos und das Drama auseinander treten. Denn beide Dichtarten, sagt Goethe, müßten von allem Zufälligen abgesondert und auf das bestimmteste unterschieden werden, weil jede nur innerhalb ihrer eigenen reinen und nothwendigen Bedingungen gedeihen könne; zumal da die moderne Zeit die Genres so sehr zu vermischen geneigt sei, und sich namentlich auch in der Poesie alles zum Dramatischen, zur Darstellung des vollkommen Gegenwärtigen hindränge. Aber eben so nöthig sei es, fügt Schiller hinzu, in jede Gattung alles aufzunehmen und in sie einzuschließen, was ihr angehöre[3].

Bei Aufführung der besondern Unterscheidungsmerkmale brauchen wir keine allzustrenge Ordnung zu beobachten und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 81 und 391.
[2] Ebendaselbst S. 393.
[3] Ebendaselbst S. 370, 380 und 394.

auch nicht ängstlich besorgt zu sein, ob nicht vielleicht ein oder das andere Merkmal schon in einem vorigen liege. Denn wir machen nur die Denkweise Schiller's und Goethe's anschaulich und führen nicht selbst ein Lehrgebäude auf.

1. Die Tragödie stellt vorzüglich persönlich beschränktes Leiden, das Epos persönlich beschränkte Thätigkeit dar. Daß dieser Unterschied allein aus dem Stoff entspringt, braucht kaum gesagt zu werden.

2. Weil uns das Entfernte weniger und das Gegenwärtige schon stärker berührt; deßwegen ist im Epos Freiheit, Klarheit, Gleichgültigkeit, in der Tragödie Erwartung, Ungeduld, pathologisches Interesse. Der Rhapsode trägt mit ruhiger, weiser Besonnenheit vor; der Mime nöthigt den Zuschauer, ihm leidenschaftlich zu folgen.

3. Weil die Vergangenheit, kann man weiter anknüpfen, sich ins Weite dehnt, die Gegenwart aber nur ein Moment ist, stellt das Epos den nach außen wirkenden, die Tragödie den nach innen geführten Menschen dar.

4. Schiller drückte sich noch anders aus: Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir; um die epische bewege ich mich selbst und sie scheint gleichsam stille zu stehen[1]. Also Bewegung im Drama, Ruhe im Epos; der Augenblick der Gegenwart läuft davon, die Vergangenheit steht still.

5. Von den sechs angeführten Motiven ist daher das vorwärtsschreitende Motiv vorzüglich tragisch; das rückwärtsschreitende vorzüglich episch. Dort drängt Alles nach dem Ausgang hin, hier macht die Handlung oft einen Rückschritt.

6. Der Epiker bedarf zu seinem Werke keiner Exposition, er fängt mitten in der Sache an. Aber das ist auch der beste dramatische Stoff, wo die Exposition zugleich Entwickelung oder Fortgang der Handlung ist[2].

7. Die Tragödie behandelt nur einzelne außerordentliche Augenblicke der Menschheit, der Epiker dagegen das beharrliche, ruhig fortschreitende Ganze derselben, weßwegen das

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 387.
[2] Ebendaselbst S. 85.

Epos auch in jeder Gemüthslage anspricht. Die Stoffe des Dramas erregen mehr den Affekt, sei es der Neugierde oder Theilnahme, während uns die epischen Stoffe meistens in einer ruhigen gleichgültigen Stimmung lassen [1]. Doch deutete es der große Meister der Darstellung an, daß stark pathetische Stoffe durch eine freie Behandlung müßten im Gleichgewicht gehalten werden, wie bei den Griechen das höchste Pathetische auch nur ein ästhetisches Spiel gewesen sei [2]. Eine Vorschrift, welche Schiller nicht befolgen konnte, denn bei ihm mußte jedes bedeutende Werk aus der Naturwahrheit seiner Empfindung hervorgehn. „Ohne eine gewisse Innigkeit," spricht er, „vermag ich nichts, und diese hält mich gewöhnlich bei meinem Gegenstand fester, als billig ist".

8. Einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes macht die Selbstständigkeit seiner Theile aus. Der Zweck des Epikers liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte. Der Tragiker belebt nicht gleichmäßig die vereinigte Thätigkeit aller unserer Kräfte, sondern er raubt uns unsere Gemüthsfreiheit, indem er unsere Thätigkeit nach Einer Seite hinrichtet. Des Epikers Zweck liegt also im Ganzen, der Zweck des Tragikers liegt im Ende seines Werkes [3].

9. An das epische Gedicht macht vielleicht mehr, als an andere Dichtarten der Verstand seine Forderungen, wie z. B. die Odyssee diesen Verstandesforderungen (vielleicht durch die Bemühungen alter Grammatiker und Kritiker) vollkommen genügt [4]. Ist dieses wahr, so hätte Schiller aber auch nicht an Wilhelm Meister tadeln sollen, daß seine Form ganz (?) im Gebiete des Verstandes liege, und daher schlechterdings nicht poetisch sei [5]. Offenbar muß sich der Roman noch näher an den Verstandesforderungen und am wirklichen Leben halten, als das antike Epos. Dagegen darf

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 273.
[2] Ebendaselbst S. 356.
[3] Ebendaselbst S. 73.
[4] Ebendaselbst S. 70.
[5] Ebendaselbst S. 310.

sich das Drama über das bloß Verständige und Wirkliche höher erheben.

10. Endlich ist nach Schiller die Tragödie zu einem bestimmten, das epische Gedicht zu einem allgemeinen und freien Gebrauch da [1]. Oder mit andern Worten: Der Dramatiker stellt die Handlung als Zweck an sich dar, der Epiker als Mittel zu einem absoluten ästhetischen Zwecke [2]. Der allgemeine und freie Gebrauch oder der absolut ästhetische Zweck, von dem hier geredet wird, besteht in der harmonischen Belebung aller unserer Gemüthskräfte, in der Erweckung einer freien und reinen poetischen Stimmung — welchen nur diejenige Tragödie erreicht, in welcher der tragische Stoff durch eine leichte Behandlung balancirt wird. Dazu kam noch ein anderer Grund, warum Schiller wenigstens seinen eigenen Tragödien diese lautere poetische Wirkung im Allgemeinen nicht zuschreiben konnte. Er sagt selbst, der tragische Poet könne sich von einer gewissen Berechnung auf den Zuschauer nicht dispensiren, er habe einen Zweck vor Augen und dürfe den äußern Eindruck seines Stückes nicht vergessen [3]. Wegen dieser Erfordernisse sei das Drama nicht rein poetisch. Diese Ansicht findet sich schon in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen [4]. „Die Tragödie," heißt es hier, „sei, weil sie unter der Dienstbarkeit eines besondern Zweckes (des Pathetischen) stehe, keine ganz freie Kunst, jedoch sei ein tragisches Werk um so vollkommner, je mehr dasselbe auch im höchsten Sturme die Gemüthsfreiheit schone; denn nichts streite mit dem Begriff der Schönheit mehr, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben."

In diesen Aussprüchen begegnet uns wieder die Schiller'sche Dichtweise. Seine Dramen haben allenthalben äußere Beziehungen zum Publikum, und indem sich überall anzustrebende Zwecke zeigten, konnte sich seine energische Selbstthätigkeit nach allen Seiten ausdehnen. Gestattet also das Drama mehr als das Epos äußere Zwecke, so gilt auch in

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 391.
[2] Ebendaselbst S. 79.
[3] Ebendaselbst S. 361.
[4] Schiller's Werke in E. B., S. 1211. 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 111).

dieser Hinsicht Goethe's Ausspruch von unserm Dichter: „Schiller's Talent war für das Theater geschaffen".

Hiermit schließt sich der Kreis der ästhetischen Betrachtungen, Reflexionen und Bemerkungen, die im Briefwechsel zerstreut liegen. Humboldt wundert sich [1], daß Schiller nie die Sprache zum Gegenstand seiner Forschung gemacht habe. Aber grammatische Untersuchungen lagen, eben so wie rein metaphysische, seiner sittlich-ästhetischen Lebensader zu fern. Doch hat er auch in das Wesen der Sprache einzelne tiefe Blicke gethan, wozu wir jenes inhaltschwere, die Einsicht manches Sprachforschers von Profession beschämende Wort rechnen, daß die (ausgebildete) Sprache eine der Individualität entgegengesetzte Tendenz habe, so daß, fügt er hinzu, der Verstand gar nicht einsehe, wie die Mittheilung des Besondern und Besondersten durch ein so allgemeines Medium — welche Mittheilung im wirklichen Leben doch in jeder Minute geschehe — überhaupt möglich sei. „Ueberhaupt ist mir das Verhältniß der allgemeinen Begriffe und der auf diesen erbauten Sprache zu den Sachen und Fällen und Intuitionen ein Abgrund, in den ich nicht ohne Schwindeln schauen kann". — Auch unter seinen Epigrammen befinden sich solche, welche über die Sprache schöne und wahre Gedanken ausdrücken. Die Genien, welche unsere Sprache zu dem gemacht haben, was sie ist, bekümmerten sich um ihre Regeln nicht; und die ihre Regeln kennen, verstehen sie meistens nicht zu handhaben. Wir verlieren oft die Sache durch den Begriff der Sache; und das freie Vermögen hört auf, sobald wir angefangen haben, dasselbe zu zergliedern. „Der Schulverstand schlägt, hart und steif, seine Worte, wie seine Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik; das Genie gibt seinem Ausdruck mit einem einzigen glücklichen Pinselstrich einen ewig bestimmten, festen und dennoch ganz freien Umriß" [2].

[1] Vorrede zu dem Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 39.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1234. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 215).

Fünftes Kapitel.

Kunsturtheile über Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, Iphigenia und Faust, und kritisches Talent im Allgemeinen. Schiller als Briefsteller und Redakteur.

Dem hervorbringenden Talent unsers Dichters war durch Natur und Uebung unzertrennlich ein ausgezeichnetes beurtheilendes Vermögen verbunden. Jene tiefsinnige Reflexion, welche sich selbst in sein poetisches Schaffen, oft störend, einmischte, zeigte sich in ihrem vollen Glanze im Urtheil über eigene oder fremde Erzeugnisse. Die Kritik, ein besonderer Zweig seiner philosophischen Anlage, war ihm, wie diese, einheimisch und nothwendig, und so sehen wir ihn denn auch sie von seiner frühsten Jugend an sein ganzes Leben hindurch ausüben. Er schreibt eine Selbstbeurtheilung seiner Räuber, er läßt Briefe über Don Karlos drucken; selbst in der Periode seines Lebens, wo er der Dichtkunst entsagt, bleibt er der Kritik treu, er beurtheilt den Egmont, Bürger's und Matthisson's Gedichte, und als er sich aus seiner Spekulation wieder zur Poesie durchgearbeitet hat, legt er in seinem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung eine Reihe trefflicher Urtheile über die ausgezeichnetsten Dichter aller Zeiten und Völker nieder, und wirft sich endlich in den

Xenien zum Richter über die Mißgeburten der Tagesliteratur auf.

Als eine Fortsetzung dieser Reihe von Kunsturtheilen in so verschiedener Form müssen die köstlichen kritischen Aussprüche angesehen werden, welche uns der Briefwechsel zwischen ihm und Goethe aufbewahrt hat. Diese ausführlichen Recensionen, kurzen und fragmentarischen Gedanken oder einzelnen Winke über Werke von Goethe und andere können als Anwendungen seiner philosophischen Aesthetik und der praktischen Kunstansichten gelten, in denen er mit Goethe übereinkam. So belebte und erfüllte sich alles, was er im Gedanken festhielt, und man verständigte sich über das Allgemeine durch Beispiele.

Wir lassen im Folgenden Schillern durch einige seiner ausführlichsten Kritiken sich selbst schildern, und stellen dann sein ausgebildetes kritisches Talent im Allgemeinen dar.

Unter seinen Kritiken ist die in den Briefen an Goethe zerstreut gegebene Beurtheilung über Goethe's Wilhelm Meister berühmt geworden, und sie gehört überhaupt der Form und dem Gehalte nach zu dem Besten, was aus Schiller's Feder geflossen ist. Wir wollen diese Recension als ein Ganzes darstellen, und an die sonstigen Ansichten und Bestrebungen ihres Urhebers anknüpfen.

Wie sehr hätte Schiller gewünscht, daß dieser Roman in den Horen nach und nach erschien; aber das Werk war schon an einen Verleger gegeben und die ersten Bogen gedruckt, als die Einladung zur Theilnahme an jener Zeitschrift zu Goethe gelangte. Wie labte er sich nun an den einzelnen Büchern, die ihm Goethe zuschickte! „Mit wahrer Herzenslust", schreibt er am neunten September 1794, „habe ich das erste Buch Wilhelm Meister's durchlesen und verschlungen, und ich verdanke demselben einen Genuß, wie ich ihn lange nicht und nie, als durch Sie, gehabt habe. Ich finde auch nichts darin, was nicht in der schönsten Harmonie mit dem Ganzen stünde". Mit wenigem, fügte er hinzu, sei so viel ausgerichtet; in allen Schilderungen herrsche eine lebendige und bis zum Greifen treffende Natur, und die kühnen poetischen Stellen, die aus der stillen Fluth des Ganzen wie

einzelne Blitze hervorschlügen, erfüllten das Gemüth. — Sein Genuß vermehrte sich mit jedem folgenden Buch. „Ich kann das Gefühl“, urtheilt er über das zweite Buch, „welches mich beim Lesen dieser Schrift und zwar im zunehmenden Grade, je weiter ich darin komme, durchdringt und besitzt, nicht besser, als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit ausdrücken, und ich wollte dafür bürgen, daß es dasselbe bei allen Lesern im Ganzen sein muß. Ich erkläre mir dieses Wohlsein aus der durchgängig darin herrschenden ruhigen Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüth unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung desselben nicht weiter treibt, als nöthig ist, um ein fröhliches Leben in dem Menschen anzufachen und zu erhalten“. Von dem dritten Buche an bekam Schiller den Roman im Manuskript zu lesen, und Goethe benutzte dankbar seine Bemerkungen, und fühlte sich durch die Begeisterung des Freundes zur fernern Arbeit belebt. Die Entwickelung des Hamlet im vierten Buche fand er trefflich, nur wünschte er bloß in Rücksicht auf die Verkettung des Ganzen und der Mannigfaltigkeit wegen, die sonst in einem so hohen Grade behauptet worden sei, daß diese Materie nicht so unmittelbar hinter einander vorgetragen, sondern, wenn es anginge, durch einige bedeutende Zwischenumstände unterbrochen würde. Bei der ersten Zusammenkunft mit Serlo komme sie zu schnell wieder auf's Tapet und nachher im Zimmer Aureliens gleich wieder. Wenn Goethe diesen Wink seines Freundes nicht mehr benutzen konnte, so ließ er einen andern seinem Werke zu Gute kommen. Es schien Schillern, daß Wilhelm Meister ein solches Geldgeschenk, wie es ihm die Gräfin durch die Hände des Barons zukommen läßt, nach seinem zarten Verhältnisse zu dieser Dame nicht annehmen, und daß es ihm die Gräfin, zumal durch eine fremde Hand, gar nicht anbieten durfte. Der Leser stutze hierbei und werde verlegen, wie er das Zartgefühl des Helden retten solle. Schiller glaube, daß diese Delikatesse dadurch geschont werden möchte, wenn ihm dieses Geschenk als Remboursement für gehabte

Unkosten gegeben und unter diesem Titel von ihm angenommen würde. — Man sieht, daß Goethe im ersten Kapitel des vierten Buches seine Darstellung nach dieser Idee umgeändert hat; wenn er aber dieses Geldgeschenk ganz überging, würde man nichts vermissen. Daß am Ende der Lehrjahre Meister als Wohlthäter Mignon's durch ihren Oheim, den Markese, mit Geschenken, die aus Juwelen, geschnittenen Steinen und gestickten Stoffen bestehen, belohnt wird, und daß ihm auch die zurückgefallene Erbschaft seines Pflegekindes zufallen soll, damit „ihm das nicht vorenthalten bleibe, was er verdient habe“, will noch weniger gefallen. Denn dieses Anerbieten widerspricht der sittlichen Reinheit, zu welcher sich die ganze Handlung erhoben hat, und die berechnende Therese, welche ihrem Freunde zu „diesen höchsten und schönsten Zinsen seines uneigennützigen Wohlthuns“ Glück wünscht, kann uns ein unangenehmes Gefühl schwerlich ausreden.

Ueber das fünfte Buch, welches bekanntlich Wilhelm's Uebertritt auf das Theater, die Aufführung des Hamlet, die Feuersbrunst, das Verschwinden der Philine, Wilhelm's Besuch bei dem Landgeistlichen und Aureliens Tod enthält, war Schiller ganz entzückt. „Dieses Buch“, ruft er aus, „habe ich mit einer ordentlichen Trunkenheit und mit einer einzigen ungetheilten Empfindung gelesen. Selbst im Meister ist nichts, was mich so Schlag auf Schlag ergriffen und in seinem Wirbel unfreiwillig mit fortgenommen hätte. Erst am Ende kam ich zu einer ruhigen Besinnung. Wenn ich bedenke, durch wie einfache Mittel Sie ein so hinreißendes Interesse zu bewirken wußten, so muß ich mich noch mehr verwundern. Auch was das Einzelne betrifft, so fand ich darin treffliche Stellen“ 2c. „Ich möchte mit dem nicht gut Freund sein“, ruft er aus, „der dieses Werk Ihres Geistes nicht zu schätzen wüßte“. Nur dieß Einzige hatte er zu tadeln, daß demjenigen Theile, der das Schauspielwesen ausschließlich angehe, mehr Raum gegeben sei, als sich mit der freien und weiten Idee des Ganzen zu vertragen scheine. „Es scheint zuweilen,

[1] Schiller's Briefwechsel mit Goethe, Theil 1, S. 113 f.

als schrieben Sie für den Schauspieler, da Sie doch nur von dem Schauspieler schreiben wollen. Die Sorgfalt, welche Sie gewissen kleinen Details in dieser Gattung widmen, und die Aufmerksamkeit auf einzelne kleine Kunstvortheile, die zwar dem Schauspieler und dem Direktor, aber nicht dem Publikum wichtig sind, bringen den falschen Schein eines besondern Zweckes in die Darstellung, und wer einen solchen Zweck auch nicht vermuthet, der möchte Ihnen gar Schuld geben, daß eine Privatvorliebe für diese Gegenstände in Ihnen zu mächtig geworden sei". Goethe antwortete, daß er „diese Erinnerungen wegen des theoretisch-praktischen Gewäsches" benutzen und bei einigen Stellen die Scheere wirken lassen werde, obgleich er das erste Manuskript fast schon um ein Drittel verkürzt habe. Eine Schrift, welche einem besondern Zwecke diente, konnte Schiller gar nicht für ein ächtes poetisches Werk halten; in dem Wilhelm Meister kommt aber auch jetzt noch in den ersten fünf Büchern so vieles über die mimische Kunst vor, daß Goethe's ursprünglicher Plan, in diesem Romane das Schauspielerwesen eigens zu behandeln, nicht zu verkennen ist [1]. — Nicht so zufrieden scheint unser Kunstkritiker mit dem sechsten Buch, „den Bekenntnissen einer schönen Seele", gewesen zu sein. Wenigstens dämpfte der ihm widerstrebende Inhalt die Freude über die Ausführung, und auch an dieser hatte er manches zu tadeln. Der Gegenstand, meinte er, könnte von keiner glücklichern Seite gefaßt sein; der stille Verkehr der Stiftsdame mit dem Heiligen in sich sei gut eröffnet, der Gang, den sie nehme, mit der Natur äußerst übereinstimmend, ihr Uebergang von der Religion überhaupt zu der christlichen durch die Erfahrung der Sünde, sei meisterhaft gedacht. Nur seien die leitenden Ideen des Ganzen zu leise angedeutet, manchem Leser werde es auch vorkommen, als wenn die Geschichte still stehe. „Ihr Bestreben durch Vermeidung der trivialen Terminologie der Andacht Ihren Gegenstand zu purificiren und gleichsam wieder ehrlich zu machen", fügt er hinzu, „ist mir nicht entgangen; aber einige Stellen habe

[1] Vergleiche Ueber den Goethe'schen Briefwechsel von Gervinus, S. 71.

ich doch angestrichen, an denen, wie ich fürchte, ein christliches Gemüth eine zu leichtsinnige Behandlung tadeln möchte". — Ausdrücke dieser Art sind aber doch noch stehen geblieben, und allenthalben sieht man Goethe's Gesinnung durch, „daß das Ganze auf den edelsten Täuschungen und auf der zartesten Verwechselung des Subjektiven und Objektiven beruhe"[1]. Da Nataliens Tante ihre Geschichte selbst erzählt, so hätte sie Goethe vielleicht mehr Wärme und Innigkeit für ihr Lebensinteresse ausdrücken lassen müssen. In Betreff des Gegenstandes vermißte Schiller, daß über das Eigenthümliche christlicher Religion und christlicher Religionsschwärmerei noch zu wenig gesagt, daß dasjenige, was diese Religion einer schönen Seele sein oder vielmehr was eine schöne Seele aus ihr machen könne, noch nicht genug angedeutet sei. Nach seiner Ansicht konnte er dieser Stiftsdame, welche nur das Geistige in sich ausgebildet und das Sinnliche mit dem Geistigen nicht in Uebereinstimmung gebracht hatte, unmöglich das Lob einer schönen Seele ertheilen[2]. Ganz in dem Sinne Schiller's ordnet sie Goethe überall ihrer Nichte unter, und läßt den Lothario am Ende des achten Buches folgende Worte sprechen: „Meine Schwester Natalie ist hiervon ein lebhaftes Beispiel. Unerreichbar wird immer die Handlungsweise bleiben, welche die Natur dieser schönen Seele vorgeschrieben hat. Ja, sie verdient diesen Ehrennamen vor vielen andern, mehr, wenn ich sagen darf, als unsere edle Tante selbst, die zu der Zeit, als unser guter Arzt jenes Manuskript so rubricirte, die schönste Natur war, die wir in unserm Kreise kannten. Indeß hat Natalie sich entwickelt und die Menschheit freut sich einer solchen Erscheinung".

Als er endlich das letzte Buch zugeschickt erhielt, sah er, wie trefflich sich dasselbe an das sechste Buch anschließe und wie viel durch die Anticipation des letztern gewonnen sei: man kenne die Familie schon lange, ehe sie eigentlich komme, man glaube in eine ganz anfanglose Bekanntschaft zu blicken; es sei eine Art von optischem Kunstgriff, der eine treffliche

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 130.

[2] Siehe Theil 2, S. 312.

Wirkung mache. Der so weise aufgesparte Friedrich, der durch seine Turbulenz am Ende die reife Frucht vom Baume schüttele, und zusammenwehe, was zusammengehöre, erschien ihm bei der Katastrophe gerade so, wie einer, der uns aus einem bänglichen Traum durch Lachen aufweckt. Von der Gemäldesammlung des Großvaters, sagte er, sei ein vortrefflicher Gebrauch gemacht; sie sei ordentlich eine mitspielende Person und rücke selbst an das Lebendige. So meinte er auch von dem Saale der Vergangenheit, er vermische auf eine herrliche Weise die ästhetische Welt mit der lebendigen und wirklichen. „Wie ist es Ihnen gelungen", schreibt er, „den großen, so weit aus einander geworfenen Kreis und Schauplatz von Personen und Begebenheiten wieder so eng zusammen zu rücken! Es steht da, wie ein schönes Planetensystem; alles gehört zusammen; und nur die italienischen Figuren knüpfen, wie Kometen-Gestalten, und schauerlich, wie diese, das System an ein entferntes und größeres an. Alle untergeordnete Gestalten treten völlig aus dem Systeme heraus und lösen sich als fremdartige Wesen davon ab, nachdem sie ihren poetischen Zweck erfüllt haben". Nur von der Mariane meinte er, daß sie fast dem Roman zum Opfer geworden sei, da sie der Natur nach noch zu retten war. „Um sie werden daher immer noch bittere Thränen fließen, wenn man sich bei den andern Nebenpersonen gern von dem Individuum ab zur Idee des Ganzen wendet". Den italienischen Markese Cipriani hatte Goethe in der ersten Ausarbeitung des Manuskripts nur aus Veranlassung seiner Kunstliebhaberei in die adlige Familie eingeführt. Schiller wollte die Erscheinung dieses Mannes besser motivirt haben, damit seine Dazwischenkunft nicht als Nothdurft erscheine, sondern aus der Organisation des Ganzen hervorgehe. „Wäre nicht aus diesem Markese eine alte Bekanntschaft des Lothario oder des Oheims zu machen und seine Herreise selbst mehr ins Ganze zu verflechten"? Ein Wink, welchen Goethe aufs beste benutzte [1]. So schien den schwer zu Befriedigenden auch die Erscheinung der Gräfin mit ihrem Gemahl im achten

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 20, S. 148, 239 und 217.

Buche[1] nicht gehörig motivirt; sie komme zu der Entwickelung, sagte er, aber nicht aus derselben. Dagegen nannte er die wiederholt und nachdrücklich eingeschärfte[2] Unart des kleinen Felix, aus der Flasche zu trinken, welche einen so wichtigen Erfolg herbeiführt, eine der glücklichsten Ideen des Plans. „Es gibt mehrere dieser Art im Roman, die insgesammt sehr schön erfunden sind. Sie knüpfen auf eine so simple und naturgemäße Art das Gleichgültige an das Bedeutende, und verschmelzen die Nothwendigkeit mit dem Zufall". Auch auf einen chronologischen Verstoß machte Schiller aufmerksam, nach welchem Mignon, als sie stirbt, ein und zwanzig und Felix zu derselben Zeit zehn oder eilf Jahre alt sein müßte; Goethe tilgte aber diesen Fehler sorgsam durch Abänderung der betreffenden Stelle[3].

Von solchen einzelnen Bemerkungen erhob er sich bald zur Betrachtung der Charaktere und suchte sich der Idee und Organisation des Ganzen zu bemächtigen. Er ließ sich zu diesem Zwecke das Koncept von dem noch ungedruckten siebenten Buche noch einmal schicken und durchlas nun alle acht Bücher des Romans, obgleich nur flüchtig, in zwei Tagen. Er versprach, daß in dem ganzen Monat Juli 1796 die Unterhaltung über den Roman nie versiegen solle, und er nahm sich vor, die nächsten vier Monate ganz „einer wahrhaft ästhetischen Schätzung des ganzen Kunstwerkes" zu widmen — von welcher unterbliebenen ausführlichen Charakteristik die unvergleichlichen Urtheile, welche wir hier zu einem Ganzen verbinden, die Bausteine sind. Er zählte es zu dem schönsten Glück seines Daseins, daß er die Vollendung dieses Produkts erlebt habe, daß sie noch in die Periode seiner strebenden Kräfte falle, daß er aus dieser reinen Quelle noch schöpfen könne. Alles, was in ihm Realität sei, wollte er zum reinsten Spiegel des Geistes ausbilden, welcher in der Hülle dieser Schrift lebe, und er sagte, er habe es noch nie

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 180.

[2] Ebendaselbst Bd. 19, S. 137; Bd. 20, S. 140 und 294.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 96; vergleiche Goethe's Werke, Bd. 20, S. 135.

so lebhaft, als bei dieser Gelegenheit, erfahren, daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit gebe, als die Liebe!

Auch seine Bemerkungen über die Charaktere bezogen sich vorzüglich auf das achte Buch des Romans, welches mit den beiden vorhergehenden Goethe damals ganz neu geschaffen zu haben scheint, während die andern Bücher schon früher entstanden waren und zu dieser Zeit nur umgearbeitet wurden. Die Charaktere der Stiftsdame, Nataliens und Theresens fand er bewundernswürdig schön und wahr nüancirt. In der ersten sah er eine Heilige, in der letzten eine vollkommene Irdische, in Natalien, weil sie das Heilige mit dem Menschlichen vereinige, eine wahrhaft menschliche Natur und zugleich eine schöne Seele[1] — und er fand es trefflich, daß sie die Liebe, als einen Affekt, als etwas Ausschließliches und Besonderes, gar nicht kenne[2], weil sie ihr permanenter Charakter sei. Auch lobte er den Uebergang von dem Gespräch mit Wilhelm über die Liebe und über ihre Unbekanntschaft mit dieser Leidenschaft zu dem Saal der Vergangenheit. „Gerade die Gemüthsstimmung, in welche man durch diesen Saal versetzt wird, erhebt über alle Leidenschaft, die Ruhe der Schönheit bemächtigt sich der Seele und diese gibt den besten Aufschluß über Nataliens liebefreie und doch so liebevolle Natur." Dagegen komme die gute Gräfin bei der poetischen Wirthschaftsrechnung schlecht weg, aber es sei in diesem Charakter, der bloß in der Gewalt der äußern Umstände bleibe und für den es daher keine Entwickelung gebe, die ihm seine Ruhe und sein Wohlbefinden garantiren könne, nur das Naturgesetz ausgesprochen.

Besonders weilte Schiller bei Mignon und dem Harfner. Beim Aufschlagen des Manuskripts fiel sein Blick zuerst auf das Lied der Mignon im achten Buch[3], welches ihn so tief bewegte, daß er den Eindruck nicht mehr auslöschen konnte. „Aus der Masse der Eindrücke, die ich empfangen, ragt mir in diesem Augenblick Mignon's Bild am stärksten hervor!" Nur glaubte er, daß für diese so stark interessirte Empfindung

[1] Nach der Theorie Theil 2, S. 311 f.
[2] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 195.
[3] „So laßt mich scheinen bis ich werde" rc.

noch mehr geschehen müsse, als ihr gegeben worden sei. Der Leser verlange, daß ihm etwas von der gewaltigen und tiefen Rührung, welche Mignon's Tod in ihm selbst zurücklasse, in ihren Freunden begegne, aber er fühle sich getäuscht, ja beinahe verletzt. „Es fällt auf," sagt Schiller, „wenn unmittelbar nach dem angreifenden Auftritt ihres Todes der Arzt eine Spekulation auf ihren Leichnam macht, und dieses lebendige Wesen, die Person, so schnell vergessen kann, um sie nur als das Werkzeug eines artistischen Versuches zu betrachten; eben so fällt es auf, daß Wilhelm, der doch die Ursache ihres Todes ist, und es auch weiß, in diesem Augenblick für jene Instrumententasche Augen hat, und in Erinnerung vergangener Scenen sich verlieren kann [1], da die Gegenwart ihn doch ganz besitzen sollte." Goethe scheint diese „sentimentalische Forderung," wie sie Schiller nach seiner Theorie nennt, wenig berücksichtigt zu haben, und Schiller wünschte endlich nur, daß der Uebergang zu einem neuen Interesse mit einem neuen Kapitel bezeichnet worden wäre [2]. Uebrigens fand er dieses reine und schöne Wesen zu dem poetischen Leichenbegängniß trefflich geeignet; weil sich in ihm nichts, als die Menschheit darstelle, könne es zur reinsten Wehmuth und zu einer wahren menschlichen Trauer bewegen. „Was bei jedem andern Individuum unstatthaft, ja *empörend* sein würde, wird hier edel und erhaben."

Vorzüglich schön schien es ihm gedacht, daß Goethe das praktisch Ungeheure, das furchtbar Pathetische in Mignon's und des Harfenspielers Schicksal von dem theoretisch Ungeheuern, von den Mißgeburten des Verstandes [3] — daß er „die ungeheuern Schicksale beider von frommen Fratzen" ableite, so daß der reinen und gesunden Natur nichts aufgebürdet werde. „Nur im Schooß des dummen Aberglaubens werden diese monstrosen Schicksale ausgeheckt, die Mignon

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 206 und 207.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 227.

[3] Dieses praktisch Ungeheure entspricht dem praktisch (dynamisch) Erhabenen, und das theoretisch Ungeheure dem theoretisch (mathematisch) Erhabenen; siehe Theil 2, S. 326.

und den Harfenspieler verfolgen." Daß es aber nicht eigentlich ausgesprochen sei, daß der Harfenspieler Mignon's Vater ist, thue nur desto mehr Effekt. Man mache diese Bemerkung nun selbst, erinnere sich, wie nahe sich diese zwei geheimnißvollen Naturen lebten und blicke in eine unergründliche Tiefe des Schicksals hinab. Er trug später noch einen andern Gedanken nach. Immer sei es doch das Pathetische, was die Seele zuerst in Anspruch nehme; erst späterhin reinige sich das Gefühl zum Genuß des ruhigen Schönen. Mignon werde wahrscheinlich bei jedem ersten und auch zweiten Lesen die tiefste Furche zurücklassen; „aber ich glaube doch, daß es Ihnen gelungen sein wird, wornach Sie strebten — diese pathetische Rührung in eine schöne aufzulösen."

In den Oheim, bemerkte Schiller mit Recht, habe Goethe am meisten von seiner eigenen Natur hineingelegt. Man erinnere sich nur seiner sonderbaren Vorliebe für gewisse Naturkörper, seines ausgebildeten Kunstsinnes, seiner Ansichten über Welt und Menschen im sechsten Buche![1] Jarno, sagte er, bleibe sich bis ans Ende gleich, und daß er Lydie zu seiner Frau wähle, setze seinem Charakter die Krone auf. Während Menschen, wie Wilhelm und Lothario, nur glücklich seien in Verbindung mit harmonisirenden Wesen, könne es ein Mensch, wie Jarno nur mit einem kontrastirenden werden. Denn dieser müsse immer etwas zu thun, zu denken und zu unterscheiden haben. Von Lothario äußert er, daß sich derselbe von allen Hauptcharakteren am wenigsten herausstelle, und er sucht dieß, aus seiner Theorie, durch dessen Annäherung an das Ideal zu rechtfertigen. Ein solcher Charakter könne in einer einzelnen Handlung oder Rede, also überhaupt in dem Medium, durch welches die Sprache wirke, gar nicht erscheinen. Aber kann ihn uns, muß man fragen, nicht eine Masse mannigfaltiger Handlungen anschaulich zeichnen? Schiller sprach durch jene Rechtfertigung stillschweigend der allgemeinen Zeichnung seiner eigenen ideellen Figuren das Wort.

Als er endlich das Ganze überschaute, konnte er nicht aufhören, seine Freude über den Charakter des Helden selbst

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 20, S. 337 ff.

auszudrücken. Er hätte nicht glücklicher gewählt werden können, wenn sich so etwas wählen läßt. Nur an einem solchen Charakter konnte das Problem aufgeworfen und gelös't werden, und kein anderer hätte sich so gut zu einem Träger der Begebenheiten geeignet. Sein Hang zum Reflektiren halte den Leser im raschesten Laufe der Handlung still und nöthige ihn, immer vorwärts und rückwärts zu sehen. „Er sammelt, so zu sagen, den Geist, den Sinn, den innern Gehalt von allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, spricht jedes Einzelne in einer allgemeinern Formel aus, legt uns von allem die Bedeutung näher, und indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt er zugleich auf's vollkommenste den Zweck des Ganzen." „Weil ihm die Welt, in die er tritt, neu ist, wird er von ihr lebhafter frappirt, und beschäftigt, sie sich zu assimiliren, führt er uns in ihr Inneres ein und zeigt uns, was in ihr Reales für den Menschen enthalten ist. Alle äußere Erscheinungen prüft er an dem reinen und moralischen Bild der Menschheit, welches in ihm wohnt, und bestimmt zugleich seine schwankenden Ideen durch die Erfahrung. So hilft dieser Charakter wunderbar in allen vorkommenden Fällen und Verhältnissen, das rein Menschliche aufzufinden und herauszulesen. Sein Gemüth ist ein treuer, aber doch kein bloß passiver Spiegel der Welt.[1] Wilhelms Verirrung zu Theresen ist trefflich gedacht, motivirt, behandelt und noch trefflicher benutzt. Ueberaus treffend schildert ihn seine Unzufriedenheit mit sich selbst, wenn er Theresen seine Liebesgeschichte aufsetzt. Weil sein Werth in seinem Gemüth und Streben, nicht in seinem Handeln und Wirken liegt, muß ihm sein Leben, sobald er einem andern davon Rechenschaft geben will, so gehaltleer vorkommen, während Charaktere, wie Therese, ihren Werth immer in baarer Münze aufzählen können. Daß dieses hellsehende Weib eine ihr selbst so fremde Vorstellungs- und Empfindungs-

[1] Göthe selbst legt im Meister (Werke Bd. 19, S. 180 f.) indirekt über den Charakter des Helden und des ganzen Romans Rechenschaft ab. „Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht in hohem Grade wirkend sein 2c."

weise anerkennt, ist ein schöner Beweis für die objektive Realität derselben, so wie sie selbst durch ihren Sinn und ihre Neigung zu jener höhern Natur in ihrer Sphäre achtenswerth wird." Das Benehmen Wilhelms in jener komplicirten Lage, wo er Theresen weder länger lieben noch ihr entsagen kann, bis sich allmählig das Mißverhältniß leise löst und sich die neue Verbindung mit Natalien sanft knüpft, fand er nach reifer Erwägung mit der höchsten Delikatesse behandelt, ohne daß im geringsten gegen die Wahrheit der Empfindung verstoßen wäre.

„Indem sich nun Schiller zu einem solchen wahren und reinen Ausleger der Tugenden des Werkes machte, konnten seinem Tiefblick endlich auch dessen Fehler nicht entgehen. Da freut es ihn nun, daß Wilhelm im achten Buche[1] sich jenen imposanten Autoritäten, dem Jarno und dem Abbé, gegenüber zu fühlen anfange. Aber berechtigt uns, wirft er ein, dieser einzelne Beweis von erhöhtem Selbstgefühl zu der Annahme, daß er, bei seinem ehrlichen Mißtrauen gegen sich selbst und seinen Stand, in diesem Kreis eine vollkommene Freiheit behaupten wird? Werden ihn Lothario's vornehmes Wesen und Nataliens doppelte Würde des Herzens und des Standes nicht in einer gewissen Inferiorität erhalten? Wird er den Bürger ganz vergessen können und muß er das nicht, wenn sich sein Schicksal vollkommen schön entwickeln soll?"

Da diesem Mißstand nicht abzuhelfen war, so wünschte Schiller, daß Wilhelm wenigstens nach seinem Aeußern einer solchen vornehmen Gesellschaft ganz anzugehören scheine. Es freute ihn deßwegen das, was Wernern über seine äußerliche Erscheinung in den Mund gelegt ist;[2] und er meinte, auch der Graf könnte im achten Buch dazu benutzt werden, Wilhelmen zu völliger Ehre zu bringen. „Wie wenn der Graf, der Ceremonienmeister des Romans, ihn durch sein achtungsvolles Betragen und durch eine gewisse Art der Behandlung, die ich Ihnen nicht näher zu bezeichnen brauche, auf einmal aus seinem Stande heraus in einen höhern stellte, und ihm

[1] Goethe's Werke in Duodez Bd. 20, S. 209.
[2] Ebendaselbst Bd. 20, S. 132 f.

dadurch auf gewisse Art den noch fehlenden Adel ertheilte? Gewiß; wenn selbst der Graf ihn distinguirte, so wäre das Werk gethan." Goethe benutzte diesen Wink, und der Graf verwechselt jetzt bei seiner Ankunft auf Nataliens Schloß unsern Meister mit einem Lord, den er im Gefolge des Prinzen in seinem Haus gesehen habe.[1] Ueberhaupt hielt Schiller seine Meinung über Bürgerthum und Adel bei dieser Gelegenheit nicht zurück. Die gute Societät, schreibt er, werde in den frühern Büchern des Romans gewiß daran den größten Anstoß nehmen, daß Wilhelm sich so gern bei dem Schauspieler-Volk aufhalte, er aber gedenke in seiner Beurtheilung hierüber die Köpfe zurecht zu stellen. Er fand es denn auch überaus schön, daß Goethe, bei aller gebührenden Achtung für gewisse äußere positive Formen, so bald es auf etwas rein Menschliches ankomme, Geburt und Stand in ihre völlige Nullität zurückweise und zwar, wie billig, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren. „Aber was ich für eine offenbare Schönheit halte, werden Sie schwerlich allgemein gebilligt sehen. Manchem wird es wunderbar vorkommen, daß ein Roman, der so gar nichts „Sansculottisches" hat, vielmehr an manchen Stellen der Aristokratie das Wort zu reden scheint, mit drei Heirathen endigt, die alle drei Mißheirathen sind." Nur wünschte er, daß der falschen Beurtheilung dieser Entwickelung durch einige Worte aus Lothario's Munde begegnet würde, welcher als der aristokratische Charakter bei Lesern aus seiner Klasse am meisten Glauben finde und bei dem die Mesalliance auch am meisten auffalle. Das sei auch eine gute Gelegenheit für Lothario, seinen vollendeten Charakter zu zeigen. Goethe hat diesen Rath nicht befolgt, vielleicht um gewissen Vorurtheilen nicht zu nahe zu treten.

Die religiöse Verirrungsgeschichte, die Schiller im Geisterseher gezeichnet hatte, und der Bildungsgang des Julius, den wir aus den Philosophischen Briefen kennen lernten, gingen wesentlich von philosophischen Interessen aus. Wie mußte es ihn wundern, daß Goethe in Wilhelm Meister

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 290 ff.

einen Menschen habe erziehen können, ohne auf Bedürfnisse zu stoßen, denen nur die Philosophie begegnen kann. „Ich gestehe," schreibt er, „es ist etwas stark, in unserm spekulativischen Zeitalter einen Roman von diesem Inhalt und von diesem weiten Umfang zu schreiben, worin „das Einzige, was noth ist" so leise abgeführt wird — einen so sentimentalischen Charakter, wie Wilhelm doch immer bleibt, seine Lehrjahre ohne Hülfe jener würdigen Führerin vollenden zu lassen!" Schiller schreibt diese Beseitigung der Metaphysik nur der ästhetischen Richtung zu, welche Goethe im ganzen Roman genommen. Innerhalb der ästhetischen Geistesstimmung rege sich kein Bedürfniß nach jenen Trostgründen, die aus der Spekulation geschöpft werden müssen; sie habe Selbstständigkeit, Unendlichkeit in sich; nur wenn sich das Sinnliche und Moralische im Menschen feindlich entgegen streben, müsse bei der reinen Vernunft Hülfe gesucht werden. Die gesunde und schöne Natur brauche keine Moral, ja sie brauche keine Gottheit und keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten. Diese drei Punkte, um welche sich alle Spekulation drehe, könnten einem ästhetisch ausgebildeten Gemüth nie zu ernstlichen Angelegenheiten und Bedürfnissen werden, sondern dienten ihm nur zu einem poetischen Spiel.[1] Aber unser Freund besitze ja jene ästhetische Freiheit noch nicht vollkommen, welche ihn ganz sicher stellte, nie in Verlegenheiten zu gerathen, gewisser Hülfsmittel der Spekulation nicht zu bedürfen. Er sei eine sentimentalische Natur, der es an einem gewissen philosophischen Gange nicht fehle; käme er einmal also ins Spekulative hinein, so möchte es bei diesem Mangel eines philosophischen Fundaments bedenklich um ihn stehen. Denn nur die Philosophie könne das Philosophiren unschädlich machen und vor Mysticismus verwahren. So habe ein gewisser ästhetischer Mangel der Stiftsdame die Spekulation zum Bedürfniß gemacht, und sie habe sich in die Herrnhuterei verirrt, weil ihr die

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Theil 2, S. 130 f. Derselbe Gedanke ist schon im Leben und Ideal und in den ästhetischen Briefen ausgesprochen.

Philosophie nicht zu Hülfe gekommen sei; als Mann hätte sie vielleicht alle Irrgänge der Metaphysik durchwandert. Da nun Goethe's Zögling die ästhetische Reife nicht besitze, daß er dem Bedürfnisse einer philosophischen Bildung ganz entrückt wäre, da er nicht Realist genug sei, um nie nöthig zu haben, sich an der reinen Vernunft zu halten, sollte im Roman für die Bedürfnisse seiner idealen Natur nicht mehr gesorgt sein? Schiller schlug dem Freunde deßwegen vor, manche philosophische Materien in seinem Werke nicht zu umgehen, sondern in seiner Weise zu lösen. Das war aber von Goethe etwas verlangt, was er nicht leisten konnte, und er unterließ es.

Wir erinnern uns, daß Schiller selbst, im Geisterseher und in den Philosophischen Briefen die eigentliche Entwickelung des Prinzen und des Julius erst dann eintreten läßt, wenn sie selbstständig geworden sind [1]. Und nun mußte er den Wilhelm Meister noch am Ende seiner Lehrjahre in einem solchen Zustande der Unmündigkeit sehen, in welchem seine eigenen Helden nur dann sind, ehe bei ihnen die Bildung überhaupt beginnt!! Ja auch, wenn er sich Meisters Zukunft vergegenwärtigte, sah er ihn eine abhängige Rolle spielen! Diese Unselbstständigkeit widerstrebte dem Charakter und Sinn Schiller's eben so sehr, als jener Mangel an Philosophie. Aber der Beurtheiler sah auch hier von seinem eigensten Wesen ab, und suchte Wilhelm's Charakter in seinem objektiven Dasein aufzufassen und zu würdigen. Er bestimmte das Ziel, bei welchem Meister endlich anlange, und hiermit die Einheit des Romans dahin: „er trete von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüßen.“ Die zwei entgegengesetzten Abwege von diesem glücklichen Zustand seien in dem Roman dargestellt, und zwar in allen möglichen Nüancen und Stufen. Diese beiden Irrwege nennt er an einer andern Stelle die Phantasterei und die Philisterhaftigkeit, welche letzte Wilhelm's Freund Werner nach seiner traurigen Verwandlung im achten Buche [2] leibhaft darstelle. Von jener

[1] Siehe Theil 2, S. 27 und 39 f.

[2] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 132.

unglücklichen Expedition an, wo Wilhelm ein Schauspiel aufführen wollte, ohne an den Inhalt gedacht zu haben, bis auf den Augenblick, wo er — Theresen zu seiner Gattin wähle, habe er den ganzen Kreis der Menschheit einseitig durchlaufen; zuletzt aber stehe er in einer schönen menschlichen Mitte da. „Daß er nun weiter unter der schönen und heitern Führung der Natur durch Felix von dem Idealischen zum Reellen, von einem regen Streben zum Handeln und zur Erkenntniß des Wirklichen übergeht, ohne doch dasjenige dabei einzubüßen, was in jenem ersten strebenden Zustand Reales war, daß er Bestimmtheit erlangt, ohne die schöne Bestimmbarkeit zu verlieren, daß er sich begrenzen lernt, aber in dieser Begrenzung selbst, durch die Form, wieder den Durchgang zur Unendlichkeit findet [1] — dieses nenne ich die Krisis seines Lebens, das Ende seiner Lehrjahre, und dazu scheinen sich mir alle Anstalten in dem Werke auf das vollkommenste zu vereinigen. Das schöne Naturverhältniß zu seinem Kinde und die Verbindung mit Nataliens edler Weiblichkeit garantiren diesen Zustand der geistigen Gesundheit, und wir sehen ihn, wir scheiden von ihm auf einem Wege, der zu einer endlosen Vollkommenheit führt." Goethe nun, fährt der Kritiker fort, habe den Begriff der Lehrjahre theils nicht deutlich genug ausgesprochen, theils in eine zu enge Grenze eingeschlossen. Wie könne Wilhelm bloß dadurch, daß sich das Vaterherz bei ihm erkläre, losgesprochen werden [2]? Schiller wünsche daher, daß die Beziehung aller einzelnen Glieder des Romans auf jenen philosophischen Begriff klarer gemacht würde; zumal für das deutsche Publikum sei dieß nöthig, welches immer einen bestimmten Ideengehalt aus einem Dichtwerke behalten wolle und oft nicht *mehr* behalte.

Auch diesen gerechten Wunsch zu erfüllen, war Goethen unmöglich. Ein Alles beherrschender Grundgedanke fehlte ihm in der That bei diesem Roman, er ließ sich nur durch den Gesichtspunkt führen, den der Abbé als Maxime angenommen hatte, daß der Erzieher nicht vor Irrthum zu bewahren,

[1] „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt"; Goethe's Werke Bd. 20, S. 218.
[2] Goethe's Werke Bd. 20, S. 128 und 137.

sondern den Irrenden zu leiten habe, ja ihn seinen Irrthum aus vollen Bechern ausschlürfen lassen müsse. Denn wenn der Mensch seinen Irrthum ganz erschöpfe, lerne er ihn und sich selbst kennen, und finde endlich den rechten, das heißt, den Weg, welcher seiner Natur gemäß sei.[1] Diese Ansicht des Abbé, nach welcher Wilhelm von jenen Mächten des Thurms geleitet wird, erklären den Titel: Lehrjahre; nach der gewöhnlichen Sprachweise sind es Irrjahre. Am Schlusse jener „Lehrjahre" „kann seine eigene Bildung erst anfangen."[2] Wegen dieses Mangels an einem durchgeführten Grundgedanken fehlt in dem Leben Meister's auch aller stetige Entwickelungsgang. „Man sucht einen Mittelpunkt," charakterisirt Goethe selbst seinen Roman, „und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das an unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas, ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist."[3]

Der Roman, bemerkte Schiller weiter, nähert sich in mehrern Stücken und unter andern auch darin der Epopöe, daß er Maschinen hat, welche in gewissem Sinn die Götter oder das regierende Schicksal vertreten. Ein verborgen wirkender höherer Verstand, die Mächte des Thurms, begleitet und führt ihn von ferne, ohne die Natur in ihrem freien Gange zu stören, zu einem Ziele, von dem er selbst keine Ahnung hat.[4] So leise und locker auch dieser Einfluß ist, so ist er doch wirklich da. Das Ganze erhält hierdurch eine schöne Zweckmäßigkeit, ohne daß der Held einen Zweck hat. An dieser planmäßigen geheimen Führung Wilhelm's durch Jarno und den Abbé lobte es Schiller's erstaunlich feines Kunstgefühl, daß alle Schwere und Strenge vermieden worden wäre, und die Motive zu ihr eher aus einer Grille, als aus moralischen Quellen hergenommen seien. Der Begriff einer

[1] Goethe's Werke Bd. 20, S. 123, S. 167 und S. 177.
[2] Ebendaselbst Bd. 20, S. 131.
[3] Eckermann's Gespräche mit Goethe Theil 1, S. 194 (zweite Auflage).
[4] Bei Eckermann Theil 1, S. 194, sagt Goethe, daß sich im Roman die Leitung des Menschen durch eine höhere Hand ausspreche — was aber nur von höhern Menschenhänden verstanden sein kann.

Maschinerie werde dadurch wieder aufgehoben, indem doch die Wirkung bleibe; alles bleibe, was die Form betrifft, in den Gränzen der Natur, und nur das Resultat sei mehr, als die bloße, sich selbst überlassene Natur hätte leisten können.

Dessen ungeachtet war Schiller, wie man aus einigen Ausdrücken sieht, dieser Maschinerie (welche eigentlich den Zweck hat, das innere psychologische Entwickelungsgesetz zu vertreten) abhold. „Wenn je eine poetische Erzählung," spricht er, „des Wunderbaren und Ueberraschenden entbehren konnte, so ist es Ihr Roman; und gar leicht kann einem solchen Werke schaden, was ihm nicht nützt. Es kann geschehen, daß die Aufmerksamkeit mehr auf das Zufällige geheftet wird, und daß das Interesse des Lesers sich konsumirt, Räthsel aufzulösen, da es auf den innern Geist koncentrirt bleiben sollte." Unter diesem „Wunderbaren und Ueberraschenden" sind gewiß nur die geheimnißvollen Veranstaltungen der Mächte des Thurms zu verstehen. So hatte er auch schon früher an Goethe's Egmont das Wunder der Erscheinung der Freiheit in Klärchens Gestalt getadelt, wodurch die sinnliche Wahrheit des Stückes muthwillig zerstört werde.[1] Noch bestimmter spricht er sich über unsern Roman in einem spätern Briefe vom Jahre 1797 aus: „Es ist offenbar zu viel von der Tragödie im Meister; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjektiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht. Es inkommodirt, auf diese Grundlosigkeit zu gerathen, da man überall festen Boden unter sich zu fühlen glaubt, und weil sonst alles so schön sich vor dem Verstand entwirret, auf solche Räthsel zu gerathen. Kurz, mir däucht, Sie hätten sich hier eines Mittels bedient, zu dem der Geist des Werkes Sie nicht befugte." Diese Ausstellungen sind nicht, wie es Goethe bei Eckermann zu thun scheint, auf die pathetische Wirkung zu beziehen, welche durch das Schicksal Mignon's und des Harfenspielers hervorgebracht wird, denn eben jene Wirkung wünschte Schiller

[1] Siehe Theil 2, S 293.

ja länger festgehalten, als es Goethe thut, sondern der Tadel trifft vorzüglich eben jene geheimnißvolle Maschinerie, welche das Schicksal vorstellt. Eine solche Maschinerie hielt er längst[1] für das Epos, und damals, wo er sich mit dem Wallenstein beschäftigte, auch für das Drama unentbehrlich, von dem Roman aber schloß er sie aus. Deßwegen sagte er auch, Goethe habe einen mehr theatralischen Zweck und mehr theatralische Mittel, als bei einem Roman billig sei, verfolgt.

Indessen trug diese Maschinerie einmal den ganzen Roman, und da sie nicht mehr zu beseitigen war, so wünschte Schiller nur, daß das Bedeutende derselben und ihre nothwendige Beziehung auf das innere Wesen dem Leser näher gelegt würden, als es ursprünglich im Manuskript der Fall war. Denn viele Leser würden in jenem geheimen Einfluß bloß ein theatralisches Spiel und einen Kunstgriff zu finden glauben, um die Verwickelung zu vermehren und Ueberraschungen zu erregen. Ueberhaupt scheine bei dem großen und tiefen Ernste, der bei allem Einzelnen herrsche und durch den es so mächtig wirkte, die Einbildungskraft zu frei mit dem Ganzen zu spielen; die freie Grazie der Bewegung sei etwas weiter getrieben, als sich mit dem poetischen Ernste vertrage; über dem gerechten Abscheu vor allem Schwerfälligen, Methodischen und Steifen habe sich Goethe dem andern Extrem genähert; eine erstaunliche und unerhörte Mannigfaltigkeit sei im Werke, im eigentlichsten Sinne, versteckt, aber die Einheit entziehe sich dem Blicke des Lesers. Kurz, Schiller wollte besonders jene theatralischen Anstalten, die nur als ein frivoles Spiel der Imagination erscheinen könnten, durch eine deutlicher ausgesprochene Beziehung auf den höchsten Ernst des Gedichtes auch vor der Vernunft legitimirt wissen.

Durch diese Bemerkung fühlte sich Goethe angetrieben, seinem Werke die eigentliche Vollendung zu geben. Der gerügte Fehler, sagte er, komme aus seiner innersten Natur, aus einem gewissen realistischen Tic, durch den er seine Existenz, seine Handlungen, seine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich finde. Es sei keine Frage,

[1] Siehe Theil 2, S. 244 f.

daß die scheinbaren, von ihm ausgesprochenen Resultate viel beschränkter seien, als der Inhalt des Werks, und er komme sich vor, wie einer, der, nachdem er viele und große Zahlen über einander gestellt, endlich muthwillig selbst Additionsfehler mache, um die letzte Summe, Gott weiß, aus was für einer Grille, zu verringern. Der Dichter verarbeitete nun, nach fernern Angaben Schiller's, jene Wirksamkeit der Mächte des Thurms mehr in das Total der Geschichte hinein, um sie von dem Verdacht eines kälten Romanbedürfnisses zu retten. So läßt er jetzt bei einer passenden Gelegenheit Jarno dem Wilhelm Meister von jenem Thurme erzählen [1]; an mehrern Stellen wird, nach Schiller's Wunsch, darauf hingedeutet, wie Wilhelm ein besonderer Gegenstand der pädagogischen Plane des Abbé geworden sei [2]; auch wurde die zweite Hälfte des Lehrbriefes, welche praktische Lebensmaximen enthält, während die erste über die Kunst handelt, im achten Buch eingeschalten, und der Titel des ganzen Werks gerechtfertigt [3] — wobei es nur auffällt, daß Wilhelm seinen Lehrbrief erst dann erhält, als seine Lehrjahre vorbei sind.

Andere specielle Fragen konnten freilich nicht mehr beantwortet werden, z. B. warum der Abbé oder sein Helfershelfer den Geist des alten Hamlet spiele? warum man Wilhelmen durch den Schleier mit dem Zettelchen: „Flieh', Jüngling, flieh'," von dem Theater treibe, während man ihm doch von der andern Seite zur Aufführung seines Lieblingsstückes und zu seinem Debut behülflich sei? ob der Abbé und seine Freunde vor der Erscheinung Werner's im Schlosse schon gewußt, daß sie es bei dem Gutskauf mit einem so genauen Freund und Verwandten Wilhelm's zu thun hatten, und weßwegen, wenn sie es wußten, sie Wilhelmen daraus ein Geheimniß machten? Und überhaupt vermißte Schiller auch nach der Umarbeitung „eine deutlichere Pronunciation der Hauptideen." Hier blieb eine Grunddifferenz beider Männer. Schiller drang auf das Vernünftige, Ernste und Begriffsmäßige; Goethe suchte vornehmlich durch ein anmuthiges Spiel die Einbildungskraft

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 20, S. 209 ff.
[2] Ebendaselbst Band 20, S. 167 und 214.
[3] Ebendaselbst S. 212.

vollkommen zu befriedigen. Er schickte endlich das umgearbeitete achte Buch, ohne es Schillern noch einmal gezeigt zu haben, zum Druck ab, denn „es liege in der Verschiedenheit ihrer Naturen, daß das Werk seine Forderungen niemals befriedigen könne.“

Ungeachtet aber nicht alles Schillern gemäß sein konnte, so hörte er nicht auf, das Werk zu lesen, sich aus ihm zu ergänzen und an ihm zu erquicken, und Wilhelm Meister war und blieb die ästhetische Bibel der Familie. „Es fließt mir darin eine Quelle,“ schreibt er, „wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige besonders, welche die vereinigte Wirkung von allen ist, Nahrung schöpfen kann.“ Das Merkwürdigste an dem Total-Eindruck schien ihm dieß zu sein, daß Ernst und Schmerz durchaus wie ein Schattenbild versinken und der leichte Humor vollkommen darüber Herr werde. „Wie es auch sei, so viel ist gewiß, daß der Ernst in dem Roman nur Spiel und das Spiel in demselben der wahre und eigentliche Ernst ist, daß der Schmerz der Schein und die Ruhe die einzige Realität ist.“

An einer andern Stelle sagt er, daß der Roman einen vollen Effekt des Schönen, nur des Schönen hervorbringe, und fährt fort: „Ich verstehe Sie nun ganz, wenn Sie sagten, daß es eigentlich das Schöne, das Wahre sei, was Sie, oft bis zu Thränen, rühren könne. Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich, wie die Natur, so wirkt das Werk und so steht es da, und alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Klarheit, Gleichheit des Gemüthes, aus welchem alles geflossen ist.“ In diesem Sinne fügte er einer Beurtheilung des Romans von Körner am Ende die bekräftigende Verse bei:

„Klar ist der Aether und doch von unermeßlicher Tiefe,
Offen dem Aug', dem Verstand bleibt er doch ewig geheim“[1].

Das vollständige Verständniß dieses Werkes, sagte er schon früher, werde eine wichtige Krisis seines Lebens sein, und unstreitig trug dasselbe sehr viel zu seiner ästhetischen Läuterung bei. Daher möge es uns zu Gute gehalten werden, daß wir

[1] Horen vom Jahr 1796, Stück 16, S. 116. Das obige Distichon ist der Schluß von dem Epigramm Genialität: Schiller's Werke in E. B., S. 94. 2. m. (Oktavausgabe Band 1, S. 465).

erschöpfend darlegten, wie er diese große Erscheinung betrachtete und ausbilden half, was er lobte und sich aneignete und was ihm fremd bleiben mußte. Goethe sagt bei Eckermann, Schiller habe den Wilhelm Meister bald so, bald anders haben wollen. Unsere Darstellung ist hoffentlich die beste Widerlegung dieses Ausspruches.

Schiller's Charakteristik des Wilhelm Meister ist ein glänzendes Beispiel, wie tief und frei und wie mit allen Kräften der menschlichen Seele er in der Periode der Reife in poetische Kunstwerke eindrang. „Selten," sagt ein achtenswerther Literarhistoriker, „haben wohl dichterische Werke so scharfe und aufmerksame Leser und so liebevolle und warme Kritiker gefunden, als die Lehrjahre in Schiller, und es ist in der That erstaunlich, wie eindringend sein ästhetisches Urtheil ist"[1]. Welch' ein unschätzbarer Gewinn wäre es für das Verständniß der Goethe'schen Dichtungen, wenn der unvergleichliche Mann sich auch über andere seiner Hauptwerke so umständlich ausgelassen hätte! Aber leider sind sonst im Briefwechsel nur noch einzelne Aussprüche aufbewahrt. Als Goethe bald nach der Beendigung der Lehrjahre, Hermann und Dorothea schuf, und dem entzückten Freunde die einzelnen Bücher, frisch, wie sie eben fertig geworden waren, mittheilte[2], da meinte er, es habe sich vor Goethen ein neues schöneres Leben aufgethan. „Jetzt, däucht mir, kehren Sie ausgebildet und reif zu Ihrer Jugend zurück und werden die Frucht mit der Blüthe verbinden. Diese zweite Jugend ist die Jugend der Götter und unsterblich, wie diese." Diese neue Dichtung nannte er „schlechterdings vollkommen in ihrer Gattung, pathetisch mächtig und doch reizend im höchsten Grade, kurz schön, was man sagen kann." Er stellte sie wegen ihrer reinen poetischen Form weit über den Meister. Denn die Form des Meister, wie überhaupt jede Romanform — so urtheilte er jetzt — liege ganz im Gebiete des Verstandes, stehe unter allen seinen Forderungen und nehme auch an allen seinen Grenzen Theil. Weil sich aber ein ächt poetischer Geist dieser Form bedient und in ihr die poetischsten Zustände

[1] Ueber den Goethe'schen Briefwechsel von Gervinus, Leipzig 1836, S. 70.
[2] Siehe Theil 3, S 277.

ausgedrückt habe, so entstehe ein sonderbares Schwanken zwischen einer prosaischen und poetischen Stimmung; es fehle dem Roman an einer gewissen poetischen Kühnheit, weil er es seiner Gattung nach dem Verstande immer recht machen wolle, und es fehle ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewissermaßen die Forderung rege mache), weil er aus einem poetischen Geiste geflossen sei. Es gehe ihm nichts, gar nichts von Goethe's Geist ab, er ergreife das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewähre einen immer sich erneuernden Genuß, dennoch aber lasse er uns aus der wirklichen Welt nicht ganz heraus [1]. Dieses weniger günstige Urtheil ist nur seiner Begeisterung für Hermann und Dorothea zuzuschreiben. Gerade vor einem Jahr, am neunzehnten Oktober 1796, hatte er noch über den Roman gesagt: „Was innerhalb der Form liegt, macht ein so schönes Ganze und nach außen berührt er das Unendliche, die Kunst und das Leben. In der That, man kann von diesem Roman sagen: er ist nirgends beschränkt, als durch die rein ästhetische Form und wo die Form aufhört, da hängt er mit der Unendlichkeit zusammen. Ich möchte ihn einer schönen Insel vergleichen, die zwischen zwei Meeren liegt." Hatte Schiller aber nicht ganz Recht, den Roman der reinen Form jener Idylle gegenüber ein unvollkommenes Gedicht zu nennen? Denn in diese Gattung mochte Schiller wohl dieses köstliche Erzeugniß setzen. Als ihm Goethe schrieb, daß sich das Gedicht gegen sein Ende ganz zu seinem idyllischen Ursprung hinneige, antwortete er: „Es konnte gar nicht fehlen, daß Ihr Gedicht idyllisch endigte, sobald man dieses Wort in seinem höchsten Gehalte nimmt. Die ganze Handlung war so unmittelbar an die einfache ländliche Natur angebaut, und die enge Beschränkung konnte, wie ich mir's denke, nur durch die Idylle ganz poetisch werden" [2]. Er weissagte, daß das Gedicht durch die schönsten Eigenschaften eines poetischen Werkes, nämlich durch sein Ganzes, durch die reine Klarheit seiner Form und durch den völlig erschöpfenden Kreis menschlicher Gefühle schlechterdings über alle Subjektivitäten

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 310 f.

[2] Ebendaselbst S. 49.

seiner Leser siegen werde. An einer andern Stelle findet er dann in Hermann und Dorothea eine gewisse Hinneigung zur Tragödie, wenn man dem Stücke den reinen strengen Begriff der Epopöe gegenüberstelle. Das Herz sei inniger und ernstlicher beschäftigt, es sei mehr pathologisches Interesse, als poetische Gleichgültigkeit darin. So sei auch die Enge des Schauplatzes, die Sparsamkeit der Figuren, der kurze Ablauf der Handlung der Tragödie zugehörig. Diese Annäherung an die Tragödie aber schien ihm, weil sie nicht, wie in Wilhelm Meister, durch wunderbare theatralische Anstalten bewirkt werde, durchaus kein Fehler zu sein. Umgekehrt glaubte er, daß Goethe's Iphigenie (vom Tasso wollte er gar nicht reden) in das epische Feld schlage, wenn man ihr den strengen Begriff der Tragödie entgegenhalte. Für eine Tragödie sei in der Iphigenie ein zu ruhiger Gang, ein zu langer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerstreite. Die Wirkung dieses Stückes sei mehr generisch poetisch, wie überhaupt das epische Gedicht zu einem allgemeinen und freien, die Tragödie dagegen zu einem bestimmten Gebrauche da sei [1]. Goethe's Tasso scheint ihm widerstrebt zu haben; dagegen äußerte er einmal über die Iphigenia, daß dieses das einzige deutsche dramatische Produkt sei, welches er beneide, weil er fühle, daß er kein ähnliches machen könne [2].

Da Goethe zu dieser Zeit seinen Faust wieder aufnahm, so bat er ihn, die Anforderungen, die er an das Ganze zu machen habe, in einer schlaflosen Nacht durchzudenken und ihm vorzulegen. Das Balladenstudium, sagte Goethe, habe ihn wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht, und da die verschiedenen Theile dieses Gedichts in Absicht auf Stimmung verschieden behandelt werden könnten, wenn sie sich nur dem Geist und Ton des Ganzen subordinirten, übrigens die ganze Arbeit auch subjektiv sei, so könne er in einzelnen verlornen Momenten daran arbeiten. Schiller fand es nicht leicht, ihm seine Erwartungen und Wünsche mitzutheilen; aber er wolle sich einbilden, als ob er die Fragmente

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 391.
[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 106.

des Faust zufällig fände und sie selbst auszuführen hätte. „So viel bemerke ich hier nur," schreibt er, „daß dieses Stück bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen kann, wie auch wahrscheinlich Ihre eigne Idee ist. Die Duplicität der menschlichen Natur und das verunglückte Streben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen; und weil die Fabel in's Formlose und Grelle geht und gehen muß, so will man nicht bei dem Gegenstande stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen." So zeichnete er dem dunklen Naturdrang des Freundes den Weg vor. Noch mehr, als im Wilhelm Meister verlangte er, daß die tiefen und schweren philosophischen Räthsel in der Menschenbrust erschlossen würden. Aber ungeachtet Goethe meinte, daß sie in ihrer Ansicht über dieses Werk nicht variiren könnten, so waren ihm doch die Schleußen der Spekulation verschlossen, welche Schiller in dasselbe geöffnet haben wollte. Daher schrieb er auch sogleich, daß er es sich bei dieser barbarischen Komposition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren, als zu erfüllen denke. „So werden wohl Verstand und Vernunft, wie zwei Klopffechter, sich grimmig herumschlagen, um Abends zusammen freundschaftlich auszuruhen. Ich werde sorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend sind, und etwas denken lassen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zu statten kommen." — Wenn ein philosophischer Aufschluß statt fand, wie konnte das Ganze noch Fragment bleiben? — Schiller gab zur Antwort: „Den Faust habe ich nun wieder gelesen und mir schwindelt vor der Auflösung. Dieß ist indeß sehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anschauung, und so lange man die nicht hat, muß ein so reicher Stoff den Verstand in Verlegenheit setzen. Was

mich daran ängstigt ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hochaufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen! Zum Beispiel: es gehörte sich, meines Bedünkens, daß der Faust in das handelnde Leben geführt wird, und welches Stück Sie auch aus dieser Masse erwählen, so scheint es mir immer durch seine Natur eine zu große Umständlichkeit und Breite zu erfordern. In Rücksicht auf die Behandlung finde ich die große Schwierigkeit, zwischen dem Spaß und dem Ernst glücklich durchzukommen. Verstand und Vernunft scheinen mir in diesem Stoff auf Tod und Leben mit einander zu ringen. Bei der jetzigen fragmentarischen Gestalt des Faust fühlt man dieses sehr, aber man verweis't die Erwartung auf das entwickelte Ganze. Der Teufel behält durch seinen Realism vor dem Verstand und der Faust vor dem Herzen Recht. Zuweilen aber scheinen sie ihre Rollen zu tauschen und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Faust in Schutz. Eine Schwierigkeit finde ich darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn so, wie er da ist, gelten lassen und begreifen. Ich bin überhaupt sehr erwartend, wie die Volksfabel sich dem philosophischen Ganzen anschmiegen wird."

Wenn man die Stellen nachlies't, in welchen in dem Briefwechsel über Faust verhandelt wird, so muß man sich wundern, daß Goethe und zum Theil auch Schiller von diesem Werke, in welchem der Enthusiasmus der Jugend und die Metaphysik des Alters das erste Gedicht der Welt anstaunen und anpreisen, mit so viel Nüchternheit, ja mit Geringschätzung reden. Goethe nennt das Gedicht eine Symbol-, Ideen- und Nebelwelt, in die er seinen Rückzug genommen, einen Dunst- und Nebelweg, den er eingeschlagen, eine barbarische Komposition; die Baukunst, sagt er einmal, habe diese „Luftphantome" wieder verscheucht. „Es käme nur auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk zur männiglichen Verwunderung und Entsetzen, wie eine große Schwammfamilie,

aus der Erde wachsen. Sollte aus meiner Reise nichts werden, so habe ich auf diese Possen mein einziges Vertrauen gesetzt." Schiller hält es, wie wir eben hörten, für die Hauptschwierigkeit, wie man zwischen „dem Spaß und dem Ernst glücklich hindurchkomme;" und als Goethe erzählt, er habe seine Helena jetzt wirklich auftreten lassen, nun ziehe ihn aber das Schöne in der Lage seiner Heldin so sehr an, daß es ihn betrübe, wenn er es zunächst in eine Fratze verwandeln solle, da schreibt ihm Schiller: „Lassen Sie sich ja nicht durch den Gedanken stören, wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, daß es Schade sei, sie zu verbarbarisiren. Der Fall könnte Ihnen im zweiten Theil des Faust noch öfters vorkommen, und es möchte einmal für allemal gut sein, Ihr poetisches Gewissen darüber zum Schweigen zu bringen. Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des Ganzen auferlegt wird, kann den höhern Gehalt nicht aufheben, nur es anders specifiziren und für andere Seelenvermögen zubereiten. — Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werke einen eigenen Reiz geben, und Helena ist in diesem Stück ein Symbol für alle die schönen Gestalten, die sich hinein verirren werden. Es ist ein sehr bedeutender Vortheil, von dem Reinen mit Bewußtsein in's Unreine zu gehen, anstatt einen Aufschwung von dem Unreinen zum Reinen zu suchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall ist. Sie müssen also in Ihrem Faust Ihr Faustrecht behaupten." [1].

Man kann aus diesen Urtheilen mit Sicherheit schließen, wie beide Männer über ein maßloses Lob des Faust gelächelt haben würden. Goethe spricht nun freilich in diesen vertrauten Briefen auch von seinen meisten andern Arbeiten, besonders so lange er sie noch unter Händen hatte, mit Ironie und Kälte, und ich kenne kein untrüglicheres Merkmal des vollendeten Meisters, welcher das Vollkommene wie etwas Natürliches und Gemeines ansieht, als diese unbestechliche Nüchternheit der Selbstschätzung. Dann leistete ihm diese realistische Gleichgültigkeit den unersetzlichen Vortheil, daß sich von subjektiven Stoffen, wie der Faust, alles sittliche,

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 306 ff.

pathologische Interesse ablöste, wodurch sie erst der ächten poetischen Darstellung gerecht wurden. Wie mit Absicht verhärtete er sich gegen den Gehalt seines Süjets, um eine desto reinere Empfänglichkeit für ihre Form in sich hervorzubringen und zu erhalten. So trieb er diese Empfindungsträume im Faust, die so innig mit ihm verwachsen waren, durch Ironie in's Objektive hinaus. Dieß alles aber erklärt die angeführten Aussprüche beider Dichter noch nicht genug. — Goethe stand damals wirklich auf dem Gipfel seiner klassischen Periode, er hatte in einer Reihe von Werken die reinsten, edelsten Muster aufgestellt, und hatte sich mit Schiller auch theoretisch in dem befestigt, was er ausübte. Dem rein poetischen Stile und dem Musterbild des Klassischen gegenüber, welches sich beide Freunde entworfen hatten und dem sie ausschließlich anhingen, nannten sie die Form, in welcher Faust begonnen worden war und vollendet werden mußte, barbarisch. Es fehlte dem Werke ja, wenn es immer Fragment bleiben mußte, wenn der Stoff, wie Schiller sagt, „unbegränzbar" war, an befriedigendem Abschluß, die vielen mannigfaltigen Personen und Zustände, die erfordert wurden, störten die Kontinuität und hoben die Einheit auf — und zu welcher Gattung ihrer Theorie sollte der Faust denn gezählt werden? Da behauptete nun Schiller, daß dem zweiten Theil durch den Gehalt ersetzt werden müsse, was ihm an klassischer Form nothwendiger Weise, wie auch dem ersten, abgehe; Goethe aber, der einzig und allein an die Form die strengsten Anforderungen mitbrachte, stand damals zu dieser Jugenddichtung als solcher beinahe in gar keiner Beziehung mehr. Beide Männer, besonders Goethe, beurtheilten das Werk einseitig nach der bloßen Verstandesform [1], wie umgekehrt die meisten neuern Erklärer sich nur dessen Inhalt zu enträthseln bemühen. Gewiß kann man, was sie als die barbarische Behandlung verwerfen, als die romantische in Schutz nehmen. Früher, im Jahre 1794, hatte sich Schiller über das Gedicht also geäußert: „Ich gestehe Ihnen, daß mir diese Fragmente der Torso des Herkules sind. Es herrscht in diesen Scenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den ersten Meister

[1] Siehe Theil 3, S. 88 ff.

unverkennbar zeigt, und ich möchte diese große und kühne Natur, die darin athmet, so weit als möglich verfolgen." Er brauchte auch jetzt, wo er sich so enge und rigoristische Gesetze aufgelegt hatte, dieses Urtheil nicht zurücknehmen, aber er würde es schwerlich mehr ohne Zusatz ausgesprochen haben.

Wie viele andere treffliche kritische Urtheile und Andeutungen könnten noch ausgehoben werden! Aber es genügt, Schiller's Verhältniß zu einigen Meisterwerken seiner Zeit bezeichnet zu haben, und wir können jetzt sein kritisches Talent, welches ebenfalls seine Perioden hat, im Allgemeinen charakterisiren.

In seiner Recension der Räuber finden wir nur einzelne geniale, kecke Griffe, das Ganze und die Verbindung der Theile kommen nicht in Frage, es ist von dem Ideengehalt und viel von den Charakteren die Rede, nicht von ihrer Darstellung. In der Phase seiner philosophischen Bildung ging er in seinen kritischen Argumentationen von einer Idee aus, welche er an dem Gegenstand erprobte, indem er ihn zwang, sich nach der Idee zu richten [1]. Er schätzte fremde Kunstwerke nach einem äußern Maßstabe, nach seiner eigenen Ideenpoesie, nach sittlichen Ansichten, nach dem „höchsten Maßstab der Kunst [2]," kurz nach mitgebrachten allgemeinen Begriffen. Schiller war damals nicht im Stande, Anderer, dem seinigen unähnliches Verdienst, vorurtheilsfrei anzuerkennen, geschweige denn mit Wärme zu umfangen, was besonders auffallend in der einseitigen Beurtheilung Bürger's sich hervorstellte. Dagegen nöthigte ihn doch Goethe's Genius, im Egmont von dieser starren Manier etwas nachzulassen und mehr in die Eigenthümlichkeit des Gedichts einzugehen. Auch darin war ein Fortschritt, daß er jetzt die Kunstwerke vor Allem einheitlich aufzufassen bemüht war, und, nach Kant, das Schöne in der Form suchte, mit welcher als nothwendig erkannten Wahrheit aber die heiligen Interessen des Sittlichen, von denen seine Natur in der Tiefe bewegt wurde, in Widerspruch standen. Von dieser subjektiven Kritik ging er

[1] Siehe Theil 2, S. 292 ff.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1252. Anmerkung. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 297.)

zu einer mehr objektiven über, als er sich der Spekulation entledigte, um wieder Dichter und Mensch im reinen und vollen Sinne des Wortes sein zu können, — denn der Philosoph ist bloß ein Fragment vom Menschen. In seiner Theorie der naiven und sentimentalischen Dichtung sind die kritischen Urtheile, wenn auch noch nicht ganz rein von den Anmaßungen der spekulativen Aesthetik, doch bei weitem freier und reifer. Sie sind schon nach einem weitern Schema entworfen, indem nun Schiller alle Gedichte unter einen doppelten Gesichtspunkt brachte. Die Koryphäen der griechischen, römischen, deutschen, englischen, französischen Literatur sind von dieser Theorie aus meist richtig, immer geistreich gewürdigt und in ein neues Licht gestellt. Wenige Züge über Homer, Shakspeare, Klopstock, Voltaire, Rousseau geben das Wesentliche bestimmt an, und diese literarischen Umrisse können Schiller's besten historischen Charakterbildern zur Seite gestellt werden.

Diese theoretischen Individualschilderungen führten den Meister endlich ganz zur objektiven Kunstkritik im Briefwechsel mit Goethe. Auf diesem Standpunkte der vollendeten Reife war sein Blick zwar noch, wie früher, auf das Ganze eines Produkts gerichtet, und er unterließ es nie, sowohl dieses, als jedes seiner einzelnen Theile mit dem Ideale zu vergleichen[1]. Aesthetische Urtheile, sagte er, umfaßten immer das Ganze, und bei ihnen müsse also die Empfindung entscheiden[2]. Dann behielt er auch das noch von seinem frühern Lebensabschnitte bei, daß er das Schöne in der Form und in einer gewissen Angemessenheit der Form und des Inhalts suchte. Aber er ging jetzt nach empfangener Kunstweihe in seinen Richtersprüchen nicht mehr von den allgemeinsten Elementarbegriffen der Aesthetik aus, wie ehemals, sondern seine reichgegliederte Kenntniß gewährte ihm eine Masse von Anschauungen und inhaltsvollern Vorstellungen, durch die seine kritischen Aussprüche bestimmt wurden, und selbst diese näher liegenden Begriffe wandte er besonnener und nicht mehr rigoristisch an. Die Ideale seiner ästhetischen Metaphysik schwebten ihm in der Ferne noch vor, aber banden ihn nicht mehr; von den

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 88.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1255. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 310).

fesselnden Lehrsätzen der Speculation war ihm als Gewinn ein spekulativer Geist zurückgeblieben. Die Theorie schien ihm nicht allein zum Hervorbringen, sondern auch zum Beurtheilen unzulänglich. „Ich möchte behaupten," äußerte er sich, „daß es kein Gefäß gibt, die Werke der Einbildungskraft zu messen, als eben diese Einbildungskraft selbst" [1]. Als ihm daher eine Recension seiner Jungfrau von Orleans zugeschickt wurde, äußerte er sich am 20. October 1802 gegen Schütz, daß ihr Verfasser, Apel, zwar ein fähiger Kopf sei, aber sie wäre doch nur ein Versuch, die Schelling'sche Kunstmetaphysik auf die Tragödie anzuwenden. „Aber dieser," fährt er fort, „mußte mißlingen, weil ein poetisches Werk, insofern es ein in sich organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus und nicht aus allgemeinen und eben darum hohlen Formeln beurtheilt werden muß, denn von diesen ist nie ein Uebergang zum Faktum. So will ich die ganze lesende Welt auffordern, mir zu sagen, ob diese Recension auch nur die geringste Anschauung meines Trauerspiels enthält und ob ihr Verfasser auch nur in Einem Stücke in die innere Oekonomie desselben eingedrungen ist. Aber Sie werden mir auch zugestehen, daß unsere neueste Philosophie überhaupt, selbst wenn ihre Principien als wahr angenommen werden, in der Anwendung hinkt, und daß alle Versuche ihrer Stifter selbst, damit in's Praktische überzugehen, unglücklich ausgefallen sind, sie mögen nun in der Aesthetik oder in dem Naturrecht oder in der Politik angestellt worden sein. Hieraus wird mir eben immer klarer, daß der Major in einem Syllogismus weit leichter ist, als der Minor, weil gerade die jüngsten und unreifsten Köpfe viel schneller in jenen eingehen, als mit diesem umzugehen wissen, was gerade der Boden aller Kritik ist." Diese erstaunliche Reife des Urtheils leuchtet auch aus einem Briefe an Goethe über dieselbe Apel'sche Recension hervor [2]. „Unsere jungen Philosophen," beschließt er hier seine Aussprüche, „wollen von Ideen zur Wirklichkeit übergehen. So ist es denn nicht anders möglich, als daß das Allgemeingesagte hohl und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 438.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 76 f.

leer; und das Besondere platt und unbedeutend ausfällt.“ Schwerlich möchte das Eigenthümliche der sich als spekulativ anpreisenden Afterphilosophie und Scheinkritik richtiger, schärfer und kürzer sich bezeichnen lassen. Dagegen ist Schiller über die Goethe'schen Recensionen, welche er damals in die Jena'sche allgemeine Literaturzeitung einrücken ließ, entzückt. „Gerade dieses schöpferische Konstruiren der Werke und der Köpfe,“ sagt er, „und dieses Hinweisen auf die Wirkungspunkte fehlt in allen Kritiken und ist doch das Einzige was zu etwas führen kann. Die Recensionen sind zugleich in einem behaglichen und heitern Ton geschrieben, der sich auf die angenehmste Art mittheilt“[1].

So befolgte jetzt unser Kritiker eine Methode, welcher seiner frühern[2] gerade entgegengesetzt war. Er beurtheilte ein Kunstwerk nicht mehr äußerlich und subjektiv nach allgemeinen Begriffen, sondern aus ihm selbst heraus. Darnach sagte er: er wolle an dem Meister eine neue Art von Kritik nach einer genetischen Methode versuchen[3]. Und wenn er früher, wie er sich über seine Beurtheilung Matthisson's ausdrückt, der Richter und Gesetzgeber zugleich war, so achtete er jetzt das Eigenthümliche so sehr, daß ihm jedes gute Gedicht ein ganzes neues poetisches Geschlecht in sich zu fassen schien[4]. Von dem Kunstwerk aber ging er immer zu dessen Schöpfer selbst, indem er „es in den zarten Fasern, wodurch es mit dem mütterlichen Boden verwachsen war, in den Kräften, durch die es sich bildete, und in der Art seines Entstehens zu belauschen“ suchte, was Süvern die Vollendung des Verstehens nennt[5]. Er wünschte deßwegen die Chronologie der Goethe'schen Werke zu wissen, und forderte ihn auf, die Geschichte des Meister und seiner frühern Werke aufzuschreiben, denn ohne das könne man sie nicht ganz kennen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 306.

[2] Siehe Theil 2, S. 292 f.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 235.

[4] Ebendaselbst Theil 3, S. 270.

[5] Ein Ausspruch, dem auch Goethe an vielen Orten beistimmt, z. B. in Meister's Lehrjahren. Goethe's Werke, Band 19, S. 343.

lernen.[1] Eine Aufforderung, welche, beiläufig gesagt, Goethen später veranlaßt haben mochte, „Dichtung und Wahrheit, aus meinem Leben" zu schreiben.

Auf diesen Grundsätzen beruht Schiller's vortreffliche Kritik in der Periode seiner vollendeten Reife. Wenn er sich in dieser Zeit der Kritik eigens gewidmet hätte, würde er einer der ersten Kunstrichter aller Zeiten geworden sein. Aber er hatte jetzt, wie er in dem obigen Brief an Schütz beifügt, den Glauben an die Möglichkeit einer allgemein gültigen Kunsttheorie aufgegeben, für welche durch die neuste Kunstphilosophie Schelling's nichts gewonnen worden sei, und er fürchtete hierdurch zu sehr von der Produktion abzukommen. So lehnte er denn die Aufforderungen, in Literaturzeitungen als Recensent zu glänzen, von sich ab. Er vereinigte zu einem großen Kritiker alle Erfordernisse in einem wirklich eminenten Grade, und hatte eine wahrhafte, göttliche Divinationsgabe, durch die er den flüchtigen Geist von Kunstwerken ergriff und tief in die Seele ihrer Verfasser blickte. „Ich freue mich über Ihre Klarheit und Gerechtigkeit," schreibt ihm Goethe, als er den Elpenor trefflich charakterisirt hatte, ohne zu wissen, daß es ein Goethe'sches Werk sei,[2] „wie so oft schon, also auch in diesem Falle. Sie beschreiben recht eigentlich den Zustand, in dem ich mich befinden mochte, als ich vor sechszehn Jahren diese beiden Akte schrieb, und die Ursache, warum das Produkt mir zuwider war, läßt sich nun auch denken."

Den kritischen Fragmenten im Briefwechsel kommt aber gewiß auch das zu statten, daß sie in der freiern Epistolarform geschrieben sind, in welcher der Tiefdenker leichter und heiterer einherschreiten konnte. Vorzüglich aber sind sie deßwegen so köstlich, weil sie an Goethe gerichtet sind und meistens über dessen Werke handeln. So haben wir denn in diesen unvergleichlichen Beurtheilungen die Tiefe und Schärfe des Schiller'schen Geistes wundervoll zu einem neuen Leben verklärt, durch die ruhige Kraft der Goethe'schen Anmuth.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Band 3, S. 9.
[2] Ebendaselbst Theil 4, S. 221, 223 und 226.

Man kann aber sagen, daß dieses überhaupt der allgemeine Charakter der Briefe Schiller's an Goethe ist. „Seine Briefe,“ sagt Goethe bei Eckermann, „sind das schönste Andenken, das ich von ihm besitze, und sie gehören mit zu dem Vortrefflichsten, was er geschrieben. Seinen letzten Brief bewahre ich als ein Heiligthum unter meinen Schätzen.“ Wir haben früher[1] Schiller's für den Druck bestimmte Episteln als solche nicht loben können; es sind Abhandlungen, er mag sie nun nennen, wie er will. Seine wirklich an Personen abgesandten Briefe sind vielleicht die schönsten, die wir in der deutschen Literatur besitzen.

Auch seine Briefe schrieb Schiller mit der ihm zur Natur gewordenen Gründlichkeit und Sammlung. „Bei unserer Korrespondenz,“ sagt er selbst, „pflege ich so gerne mit ganzer Seele gegenwärtig zu sein.“[2] Daher ist der Ausdruck immer angemessen, edel und oft gewählt, und es drängt sich so viel Gehalt des Gefühls und des Gedankens zusammen, als möglich. Seine Briefe an Lotte enthüllen uns die Herrlichkeit seines Herzens; sie sind eine Hymne der Liebe und Freundschaft. Die Episteln an Humboldt haben dagegen einen strengen untersuchenden Charakter, und sind bei ihrem Ideengewicht oft zugleich so schwerfällig, daß sie ziemlich in Abhandlungen übergehen. Es spricht sich in ihnen häufig eine gewisse Superiorität aus; Schiller sagt seine Meinung entschiedener, als gegen Goethe, ist aber auch viel herzlicher und inniger. In der Korrespondenz mit Goethe ist er schonender, eingehender, nachgiebiger, ohne sich jedoch irgendwo das Mindeste zu vergeben. Schiller war für Humboldt, was Goethe für Schiller. In diesen Briefen stellt sich Schiller mehr von realistischer Seite dar, wie er es thun mußte, und läßt in der Ausführung, Folgerichtigkeit und Begriffsbestimmtheit so vieles nach, als nöthig war, Goethe's stilistische Tugenden in seine Schreibart aufzunehmen. Es herrscht in diesem schriftlichen Gedankenwechsel am meisten Laune und guter Humor. Die Briefe, welche Schiller schrieb, sind bei weitem sorgfältiger, eingehender und bedeutender, als die Goethe

[1] Siehe Theil 3, S. 123.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 398.

diktirte, vielleicht eben zum Theil deswegen, weil er sie nur diktirte. Denn ein diktirter Brief ist, wie ein unversiegelt abgeschickter. Man mag diese Schiller'schen Briefe so oft lesen, als man will, man wird sie nie ohne Genuß und Gewinn aus den Händen legen, und um so mehr in ihnen finden, je genauer man sie schon kennt.

Da wir nun unsern Freund nach diesem köstlichen Briefwechsel als Kritiker geschildert haben, so wären hier am füglichsten über ihn auch als Redakteur einige Worte zu sagen. Goethe sagt:[1] „Er schickte sich trefflich zu einem Redakteur; den innern Werth eines Gedichtes übersah er gleich, und wenn der Verfasser sich zu weitläuftig ausgethan hatte, oder nicht endigen konnte, wußte er das Ueberflüssige schnell abzusondern. Ich sah ihn wohl ein Gedicht auf ein Drittheil Strophen reduciren, wodurch es wirklich brauchbar ward, ja bedeutend." Diesem Ausspruche stimmt die Verfasserin der Agnes von Lilien, Frau von Wolzogen, bei. „Beim Durchsehen fremder Arbeiten," sagt sie, „wie ich es an meinen eigenen kleinen literarischen Produkten und bei bedeutenderen erfahren, setzte er nie etwas hinzu, aber er strich aus; und das Ganze bekam eine neue Gestalt in Deutlichkeit und Präcision nach den Regeln des guten Stils."[2] Eben so verfuhr er mit seinen eigenen Werken; er hatte beinahe nie eine Stelle zu ergänzen, zu vervollständigen, selten etwas zu verändern, sondern er zog, wenn er einer Schrift die letzte Feile geben wollte, oder bei neuen Auflagen meist nur, durch Ausstoßen alles Entbehrlichen, die Darstellung zusammen. So strebte er darnach, seinen Stil leichter, gefälliger und klassisch zu machen. Auch war er, zum Theil auf den Einfluß der Weiber, damals darauf bedacht, seine Werke von allem Anstößigen zu reinigen.

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 31, S. 65.

[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 289 f.

Sechstes Kapitel.

Orientirung des Lesers. Lebensbezüge in Weimar und Verhältnisse zu Zeitgenossen. Gesundheitszustand. Einige kleinere Gedichte, Vollendung der Maria Stuart.

Wenn bei irgend einer Veranlassung, werfen wir, in vorgerücktem Alter, bei dem Wechsel unseres Wohnortes auf unser zurückgelegtes Leben einen prüfenden Blick. Während die unbekannte Zukunft, welcher wir entgegengehen, in schwankenden Bildern und unbegränzten Umrissen ahnungsreich vor uns schwebt, freuen wir uns, mit der geschlossenen Vergangenheit eine bestimmte Abrechnung halten zu können. Wir bewegen uns zwischen Erwarten und Erinnern getheilt hin und her, aber indem die dunkle Zukunft uns doch mehr abstößt, als anzieht, wendet sich unsere Seele endlich weilend zu dem zurückgelegten Leben hin, welches sie nun als ein Ganzes überschauen und dessen Schicksale und Bildungswege sie genau verfolgen kann, und sie klammert sich an die Güter, welche die Vergangenheit in unserm Geiste niederlegte, fest an, als an einen sichern Besitz bei ungewisser Fahrt.

Von solchen Betrachtungen mochte auch Schiller's Seele bewegt werden, als er im December 1799 seine Wohnung von Jena nach Weimar verlegte. Denn war auch die Veränderung nicht so bedeutend, so mußten doch manche Verhältnisse

gelöſ't, und andere feſter oder neu geknüpft werden, und das Leben in einer Reſidenz erforderte Rückſichten, die man in der zwangloſeſten Univerſitätsſtadt nicht hatte zu nehmen brauchen. Der künftige Wohnort gab vieles Neue und das Alte, was man beibehalten konnte, mußte meiſt in veränderter Form erſcheinen. Damals ſchrieb Schiller, ſein verfloſſenes Leben überdenkend, in ſein, noch erhaltenes Notizenbuch, wie viele Zeit er in Gmünd und Lorch, in Ludwigsburg, auf der Pflanzſchule und in Stuttgart, in Mannheim und Bauerbach, in Leipzig und Dresden, und endlich bei ſeinem frühern Aufenthalt in Weimar und zuletzt in Jena zugebracht hatte — nicht vorausſehend, daß ihm, dem vierzigjährigen Manne, nur noch wenige Jahre beſchieden ſeien, ob er gleich nie ein hohes Alter erwartete. Bei ſolchen Ueberlegungen ſeiner Schickſale konnte Schiller, dem ſeine Bildungsgeſchichte vor allem merkwürdig war, ſich nicht erwehren, ſein beſonderes Nachdenken dem Gange zu widmen, den ſein inneres Leben von Anfang eingeſchlagen und bisher genommen hatte; und wir glauben ganz in ſeinem Sinne zu handeln, wenn wir bei dieſem Abſchnitte unſerer Biographie einen Augenblick ſtille ſtehen, und die bisher dargelegten Reſultate ſeiner Geiſtesgeſchichte in eine allgemeine Ueberſicht zuſammenfaſſen. Welches war der reine Gewinn ſeines Lebens zu der Zeit, als er nach Weimar zog, und auf welchen Wegen war er zu demſelben gelangt? Wie weit hatte er die Aufgabe, die ihm durch Naturanlage und Schickſal gefallen war, ſelbſtthätig gelöſ't, und welchen Standpunkt in ſeiner fortſchreitenden Geiſtesentwickelung nahm er damals ein?

Wenn wir dieſe Fragen aufwerfen, wiederholen wir nur, was den ſich ſtets ſelbſt beobachtenden Geiſt, den wir erforſchen, aufs lebendigſte beſchäftigte. Zugleich ſcheint es wünſchenswerth, einen Ruhepunkt zu machen, uns unſere Hauptaufgabe zu vergegenwärtigen und zu ſehen, wie weit wir ſelbſt in deren Löſung vorgerückt ſind, damit es erhelle, daß in unſerer naturhiſtoriſchen Darſtellung derſelbe nothwendige und ſtetige Gang eingehalten ſei, der ſich organiſch durch das Geiſtesleben Schiller's erſtreckt. In der That möchte eine ſolche Orientirung um ſo nothwendiger ſein, weil

seit der dritten Periode die Persönlichkeit Schiller's in eine solche außerordentliche Thätigkeit und in eine so große Menge von mannigfaltigen Werken, die wir schildern mußten, auseinander getreten ist, daß der Leser leicht Gefahr läuft, das Subjekt über der Masse von Objekten, in die es sich zerlegte, das Wesen über den Details seiner Erscheinungen, die es gleichsam begraben, aus den Augen zu verlieren, und so allmählig zu vergessen, um was es sich eigentlich handelt. Wenn wir aber von Neuem auf die Grundideen hingewiesen haben werden, die alles Einzelne gliedern und das Ganze gestalten, so wird es leichter sein, alle Werke und Bestrebungen Schiller's in den richtigen Zusammenhang mit dem Allgemeinsten und Höchsten zu setzen, und wir werden dann sicherer und bequemer die noch übrige Strecke unserer Biographie vollenden können.

Als Mittelpunkt meines Werkes bezeichnete ich in der Vorrede die gesammte Persönlichkeit Schiller's, und es sollte gezeigt werden, wie dieses Geistesleben aus seinen wesentlichen Elementen, nach seiner ursprünglichen Grundbeschaffenheit, unter der hemmenden oder begünstigenden Macht bestimmter äußerer Einflüsse, mit Nothwendigkeit sich entwickelte und so innerlich seine Bestimmung erreichte, indem es zugleich äußerlich durch mannigfache Unternehmungen, Plane und vollendete Werke an den Tag trat. Mit der wissenschaftlichen Naturgeschichte dieses bedeutsamen geistigen Lebens mußte daher eine Erzählung der äußern Schicksale, (das, was man gewöhnlich Biographie nennt) und eine Charakteristick aller seiner Werke in Verbindung treten, und diese verschiedenartigen Elemente sollten zu Einem Ganzen innig und fest vereinigt werden, so daß der Leser den strengen organischen Zusammenhang und die wahrhafte Einheit des Originals in dieser Darstellung schauen und begreifen möchte. Das konnte nur dadurch geschehen, daß die äußeren Ereignisse in ihren Wirkungen auf das innere Leben nachgewiesen, und die Werke Schiller's aus seiner Seele konstruirt wurden. Wie die Pflanze hat auch das Menschenleben seine Witterung, Sonnenschein und Erdreich, treibt seine Blätter, Blüthen und Früchte, und weder der Botaniker, noch der Anthropolog

kann bei seiner Untersuchung die erregenden Anlässe oder die eigenen Erzeugnisse seines Objekts außer Acht lassen. Diesen nothwendigen Zusammenhang des veranlassenden Aeußern und des bewirkten Aeußern glauben wir bisher überall nachgewiesen zu haben, indem wir das erstere möglichst bis in Schiller's Seele verfolgten, das letztere überall aus seiner Seele schöpften. Es ist uns hierdurch eine tiefere Interpretationskunst entstanden, nach dem Wallenstein'schen Spruch:

Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Indem wir den Entwickelungsgang Schiller's darstellten, war es nothwendig, von einigen ursprünglichen Grundtrieben auszugehen, die thatsächlich in seinem Seelenleben vorliegen. Wir konnten uns leicht überzeugen, daß sein geistiges Leben in eine philosophische Denkkraft und ein poetisches Talent auseinandertrat, während sein sittliches Leben in dem doppelten Elemente des Heroismus und der Humanität Gestalt und Inhalt bekam. Keines von diesen Momenten durfte unbeachtet bleiben, weil jedes alle andere bestimmt und von allen andern bestimmt wird — so daß wir z. B. Schiller's dichterische Bildungskraft nicht begreifen können, wenn wir sein intellektuelles Vermögen nicht mit berücksichtigen, welches jenen seine Form gab, und wenn wir seinen Seelenheroismus und die Humanität seines Gemüthes unbeachtet lassen, welche seiner Poesie den ewigen Gehalt zutrugen und die himmlische Weihe ertheilten.

In der frühsten Jugend Schiller's sahen wir zuerst diese humane Seite seiner sittlichen Natur durch Religiosität und kindliche Anhänglichkeit sich kund geben, bis bei erstarkendem Selbstgefühl, unter einem langen harten Erziehungsdrucke, in der unbehaglichen Nähe eines eigenmächtigen Fürsten, durch die Zauberstimmen Plutarch's und Rousseau's und die ersten fernen Anzeichen einer neuen Weltepoche jenes starke und stolze Freiheitsgefühl in ihm wach und groß erzogen wurde, welches sich in dem gigantischen Geiste bald zu einer entschiedenen und reinen republikanischen Weltansicht verallgemeinerte. Was aber seine geistigen Talente betrifft, so sahen

wir bei einem strengen Unterricht und einer großen Eingezogenheit sein eminentes Denkvermögen sich früher bis zu einer gewissen Reife entfalten, als sich selbst sein poetischer Genius zu entbinden vermochte, der nur allmählig durch fleißige Lectüre von Dichterwerken Form und Gehalt gewann und sich allein in unbedeutenden Nachahmungen und Gelegenheitsgedichten aussprach, bis Schiller den angeschwollenen Freiheitsstrom seines Busens in seine Räuber ergießen mußte. So entstand denn jene Trias von Jugenddramen, in denen der Dichter, in verschiedenen bestimmt geschiedenen Sphären, den Unmuth seiner Kato-Seele polemisch und negativ aussprach, bis seine republikanische Weltansicht sich endlich so weit gegliedert und bereichert hatte, daß er sie in seinem Don Karlos positiv zu einem glänzenden Gemälde ausbreiten konnte. Die Stoffe, welche er in dieser Periode zu lyrischen Produkten aus den Stimmungen seines Gemüthes schöpfte, tragen, weil die Humanität seines Herzens noch nicht zu einiger selbstständigen Ausbildung gediehen war, beinahe alle den Stempel des Gewaltigen und Heroischen an sich, in dessen Richtung einseitig der Freiheitsstolz Schiller's ganzes Leben damals gerissen hatte. Aber bald holte er das Versäumte nach. Als er durch die kühne That seiner Flucht und das Weltbürgerdrama des Don Karlos seinem Freiheitsprincip genug gethan und es gleichsam absolvirt hatte, bildeten sich im Verlauf der Jahre, bei ruhigerer Betrachtung der Dinge und erweiteter Kenntniß der Welt, durch den Umgang mit trefflichen Männern und edeln Frauen in Mannheim, Bauerbach, Leipzig, Dresden und während seines erstern Aufenthalts in Weimar die humanen Kräfte seiner Natur harmonischer und vielseitiger aus. Doch erst in Rudolstadt, in der Lengefeld'schen Familie zur Zeit seiner innigen Befreundung mit den Griechen, hob eine edle Liebe alle Schätze seines reichbegabten, tiefen Gemüthes an den Tag, läuterten sich seine Gefühle zu der idealen Reinheit und Schöne, die uns in allem anspricht, was er von dieser Zeit an geschrieben hat.[1] Diese Gemüthsveredlung trug denn auch dazu bei, seinen weltbürgerlichen Stolz zu mäßigen

[1] Siehe das sechste und siebente Kapitel des zweiten Theils.

demselben eine innigere Richtung zu geben und ihm in seinen Aeußerungen alles Anstößige zu nehmen. So wirkte jetzt das humane Princip bildend auf das der Freiheit zurück.

Nachdem Schiller im Don Karlos sein politisches Glaubensbekenntniß abgelegt, und in kleinern Gedichten und im Geisterseher die Polemik seines freien Vernunftglaubens auch gegen positive Kirchensatzungen und Religionsdogmen gerichtet hatte,[1] so war sein erstes poetisches Geschäft, welches ganz in sittlichen Interessen wurzelte, beendigt, und das seit seinem Austritt aus der Karlsschule zurückgeschobene intellektuelle Bedürfniß war nun nicht mehr zu beseitigen, ja dasselbe kam höchst willkommen, da es die jetzt eintretende lange Lücke der Poesie ausfüllte. Sein auf das Geistige concentrirte[2] Erkenntnißinteresse mußte den Menschengeist im Großen in dessen Schicksalen und Entwickelungen kennen zu lernen, und es mußte ihn in seiner Einheit und Wesenheit zu erforschen suchen. — Er mußte Geschichte und Philosophie studiren. Er begann, methodisch vom Aeußern zum Innern fortschreitend, zugleich aber auch deßwegen mit der Geschichte, weil er sich durch diese Wissenschaft eine bürgerliche Existenz gründen wollte. So eröffnete sich seine zweite Lebensperiode, in welcher wir ihn zuerst eine Reihe historischer Schriften verfassen, und ihn dann, besonders in dem Triennium, das ihm seine Wohlthäter in Dänemark zur Erholung und zum Selbststudium verschafften, sich mit entschiedener Neigung zu dem Anfang und Ende seines Denkens, zur Philosophie, hinwenden sahen. Hier wurde nun in meiner Schrift der Zusammenhang seines Philosophirens mit seiner ganzen Geistesrichtung nachgewiesen und begreiflich gemacht, wie seine nur das Aesthetische bearbeitende Philosophie die Lehre des Erhabenen auf das Freiheitsprincip und die des Schönen auf das Humanitätsprincip gründete, vorzüglich aber wurde der innere, organische Zusammenhang aller seiner philosophischen Abhandlungen vor Augen gestellt[3] und gezeigt, wie

[1] Siehe Theil 1, S. 281 ff., Th. 2, S. 81 ff, S. 19 ff.

[2] Siehe Theil 2, S. 3 f.

[3] Siehe Theil 2, S. 292 bis S. 341 (besonders S. 340 f.); und Th. 3, S. 21 bis S. 46, und S. 65 bis S. 93 (besonders S. 22 f.).

Schiller sich selbst durch einige Aufsätze, die ich deßwegen Uebergangsabhandlungen genannt habe, den Rückweg zur Dichtkunst bahnte,[1] nachdem er in dem freisten Gang die ganze Aesthetik durchmessen und diese Aufgabe auf seinem Standpunkte vollkommen gelös't hatte.

Hier entwickelt sich naturgemäß, und unter den gegebenen Bedingungen mit Nothwendigkeit, in dem Leben Schiller's eine neue Epoche: es beginnt die Periode der gereiften Kunstpoesie, in welche er mit wachem Bewußtsein vom spekulativen Standpunkte aus eintrat, und die er nur in höherm Alter bei versiegender Dichterkraft mit einem zweiten historischen Zeitraum vertauscht haben würde. Nun lag uns alles daran, und es ist von einem hohen Interesse für jeden Denkenden, zu sehen, in welcher nothwendigen Verbindung diese Kunstdichtung und deren Sprößlinge, dem Inhalt und der Form nach, mit Schiller's Philosophie stehen, von welcher er sich, weil durch vieljährige Beschäftigung mit ihr sein Geist durchaus eine philosophische Form angenommen hatte, unmöglich plötzlich losreißen, sondern auch bei dem ungeheuersten geistigen Kampfe mit der Spekulation nur allmählig zur ächten Poesie übergehen konnte. Und hier haben wir im dritten Theil unseres Werkes[2] gesehen, wie er, gleichsam unbewußt verschiedene Gattungen der lyrisch-didaktischen Poesie durchlaufen mußte, ehe er wieder Dramatiker werden konnte, und wir haben den in seiner Art einzigen, stufenmäßig absteigenden Entwickelungsgang dieser eigenthümlichen Kunstlyrik gründlich kennen gelernt, welche vom Abstrakten ausging, sich dann zu einer mittlern Dichtung niederließ, in welcher das Abstrakte und Konkrete noch unverbunden neben einander stehen, bis sie endlich in dem Individuellen die wahre poetische Form fand.[3] Nach diesem anthropologisch nothwendigen Proceß konnten wir, ohne von der chronologischen Folge bedeutend abzugehen, die Phasen der Schiller'schen Poesie an dem denkenden Leser

[1] Siehe Theil 3, S. 23 und S. 61 ff. (diese Uebergangsaufsätze sind im 4. Kapitel des 3. Theils charakterisirt).

[2] Theil 3, S. 280 f.

[3] Theil 3, S. 127 ff. und die folgenden Kapitel.

vorüberführen, und einem jeden Erzeugnisse seine Geburtsstätte anweisen und es aus derselben begreiflich machen. Wir lernten zuerst die metaphysische Ideendichtung in ihren Gattungen und Arten vollständig kennen;[1] wir sahen dann diese ideelle Poesie zur eigentlich didaktischen übergehen,[2] und diese letztere in das allgemeine Epigramm zerfallen;[3] das allgemeine Epigramm aber zog einen realen Stoff an sich und wurde zum persönlichen Sinngedicht, zur Xeniendichtung.[4] Die sich an der Wirklichkeit haltenden Xenien führten den Dichter naturgemäß zu jener mittlern Gattung hinüber,[5] bei welcher er aber, nachdem er einmal im Realen festen Fuß gefaßt, unmöglich lange verharren konnte; er sah sich vielmehr durch die Sache selbst und den mächtigen Einfluß Goethe's von dieser Stufe schnell zu der reinen, objektiven Dichtung fortgedrängt. Wenn nun die erste Klasse nach dem Princip des Allgemeinen und Besondern vollständig gegliedert werden konnte, so war es zweckmäßig, diese beiden letzten Gebiete, die häufig in einander übergreifen, nach vorausgeschickter allgemeiner Charakterisirung derselben,[6] nicht mehr gesondert darzustellen; zumal da deren Produkte durch das ganze noch übrige Leben Schiller's bunt zerstreut sind, und die Gliederung konnte nicht mehr, wie früher, nach der Form der Poesie, sondern mußte nach deren Inhalt geschehen. So sahen wir denn vom dreizehnten Kapitel des dritten Theils an, in der Sphäre beider Klassen nach einem innern Bildungstrieb eigentlich lyrische Poesien, Balladen,[7] kulturhistorische und universelle Gedichte[8] sich gesetzmäßig und meist auch chronologisch folgen, mit welchen letztern sich der Kreis dieser ganzen lyrischen und epischen Kunstpoesie abschließt.[9] Von nun (1800) an beschäftigte sich

[1] Siehe Theil 3, S. 137 bis S. 161

[2] Ebendaselbst S. 161 ff.

[3] Ebendaselbst S. 187 ff.

[4] Ebendaselbst S. 211 ff.

[5] Ebendaselbst S. 236.

[6] Kapitel 12 des 3. Bandes.

[7] Siehe Theil 3, S. 287 ff. und das fünfzehnte Kapitel.

[8] Siehe das 2. Kapitel des 4. Theils.

[9] Siehe Theil 4, S. 111.

Schiller nur noch beiläufig und gelegentlich mit dieser ganzen Dichtung, die einzelnen Produkte gehen nicht mehr aus einem innerlich fortschreitenden Entwickelungsgesetz hervor, sondern hängen, oft dem Inhalt oder wenigstens doch der Form nach, meistentheils von seinen gleichzeitigen dramatischen Arbeiten ab, und alle kleinere Gedichte, die wir, dem chronologischen Faden folgend, noch zu charakterisiren haben werden, gehören zu den bisher aufgestellten Gattungen und Arten. Wir werden in diesem Gebiete zwar noch köstliche Produkte alten Schlags aufzuzeigen, aber nicht mehr, wie im dramatischen, von den frühern ganz verschiedene Erzeugnisse aus neu sich öffnenden Quellen abzuleiten haben.

Wie dieser dramatische Bildungstrieb schon frühe (im Jahr 1792) sich regte und immer mächtiger wurde, sich aber erst, nachdem Schiller durch die ideelle und epigrammatische Dichtung sich Bahn zu einer freiern Poesie gebrochen hatte, geltend machen konnte, wie der Dichter aber dann, nach langem Schwanken und Zagen, dem Wallenstein den Vorzug vor den Malthesern geben mußte, dieses ist im dritten Band unseres Werkes dargethan worden.[1] Dann ward in einer ausführlichen Verfassungsgeschichte des Wallenstein das Ringen Schiller's mit diesem Sujet dargestellt, an dem sich der Historiker und Philosoph wieder zum Dramatiker umschuf, und gezeigt, wie er sich mit Bewußtsein befliß, dieses neue Stück unter die Grundidee des antiken Schicksals zu stellen, wie er aber aus der frühern Anlage des Schauspiels und durch seinen bisherigen Geistesgang unvermerkt gleichsam gezwungen wurde, außerdem das Princip der neuern Tragödie mit in sein Werk herüberzunehmen.[2] So erkannten wir den charakteristischen Unterschied des Wallenstein von Schiller's Jugenddramen und zugleich den Zusammenhang mit ihnen. Durch ein solches außerordentliches Werk aber legitimirte der Dichter in kunstgerechter Machtvollkommenheit seine Berufung als Dramatiker, die ihm bisher nur durch Naturanlage und Schicksal ertheilt worden war, und bestimmte seine poetische Richtung für seine ganze Lebenszeit. Sogleich

[1] Siehe Theil 3, S. 279 bis S. 287.
[2] Siehe Theil 4, S. 31 ff.

nach Beendigung des Wallenstein sahen wir ihn zu einem neuen Sujet, zu Maria Stuart greifen.[1] Wir werden es von nun an hauptsächlich mit seinem dramatischen Gang zu thun haben.

Aber als er zur Dichtkunst zurückgekehrt war, konnte und wollte er sich des Gewinnstes seiner zweiten Lebensperiode nicht sofort entschlagen, nicht der Geschichte, die ihm für immer lieb bleiben mußte, und noch weniger der Philosophie, welche die Form seiner Seele selbst war. Da machte er von der Geschichte einen poetischen Gebrauch, indem er sie, wie ich nachgewiesen habe,[2] seinen epischen, kulturhistorischen und dramatischen Darstellungen zu Grunde legte. Und da er nie aufhörte über Poesie und Kunst, über das Sittliche und Schöne zu philosophiren, und über Kunstwerke nachzudenken, entstanden im dritten Zeitraume eine Reihe praktisch gehaltener Kunstreflexionen und kritischer Urtheile über einzelne Gedichte, die ich in dem vierten und fünften Kapitel dieses letzten Theiles zu zwei großen Gruppen zusammengefügt und in ihrem innern Verband mit seinen frühern ästhetischen Schriften und seinen Grundansichten nachgewiesen habe.

So sehen wir in dem ganzen bisherigen Leben Schiller's überall stätigen Zusammenhang, Einheit und Abschluß, und vielleicht möchte auch der Ungläubige von der Ueberzeugung nicht mehr fern sein, daß in der Entfaltung des Menschengeistes ebensowohl organische Bildung ist, als in jedem andern Naturprodukt. Nur Eines habe ich bisher von der dritten Periode an absichtlich zurückgelassen. Während ich nämlich in den zwei ersten Theilen schrittweise sowohl der intellektuellen und poetischen, als auch sittlichen Entwickelung nachfolgte, habe ich von dem dritten Lebensabschnitt an nur den Gang seines philosophischen Geistes und vorzüglich seines poetischen Genius bezeichnet und deren zahlreiche Produkte charakterisirt; auf eine besondere Geschichte seines Freiheitssinnes, seiner Gemüthsentfaltung, seines Charakters, seiner religiösen, moralischen, politischen Ueberzeugungen — kurz auf eine eigene Charakteristik seiner sittlichen Natur in

[1] Siehe Theil 4, S. 113 ff.

[2] Siehe Theil 3, S. 291, Theil 4, S. 75, S. 113 und sonst.

dieser Periode habe ich mich bisher nicht eingelassen. Und dieses nicht etwa deßwegen, weil von hieran der zu überwältigende Stoff wirklich beinahe ungeheuer war, so daß es nicht zweckmäßig schien, eine neue Rücksicht in die Darstellung aufzunehmen; sondern vielmehr weil der fünf und dreißigjährige Schiller mit einer im Großen vollendeten Reife seiner sittlichen Natur in diese dritte Periode eintrat. Hier ist also kein Werden mehr, sondern nur noch ein Sein, welches er vorzüglich durch seine Werke zugleich aussprach und stärkte; und meine Schrift kann hierüber sachgemäß keine fortschreitende Entwickelung gewähren, sondern nur eine geschlossene Darstellung geben, die ich mir füglich bis zum Ende meines Werkes aufgespart habe. Doch habe ich, indem ich vom dritten Theile an nur von dem Denker und Dichter sprach, überall, besonders bei Erörterung der einzelnen Werke, auf die sittlichen Kräfte und humanen Regungen in Schiller's Busen ausdrücklich hingewiesen, und das Poetische nur in seiner sittlichen Beseeltheit vor die Augen geführt, so daß der sinnige Leser das Subject des Dichters bei der Beschauung seiner Werke eben so wenig aus den Augen verloren haben möchte, als das fromme Gemüth bei Betrachtung der Natur seinen Schöpfer vergißt. Diese sittliche Persönlichkeit aber wird von jetzt an, wo alles Theoretische hinter uns liegt, der dichterische Gang ungleich einfacher ist und nicht mehr unendlich viele kleine Produkte aufzuzählen, sondern meist nur noch wenige größere, bedeutsame Werke zu charakterisiren sind, immer heller hervortreten, bis zuletzt jede Hülle sinken und die tausend, vorher ausgeworfenen Fäden sich zu Einem Gesammtgemälde der Weltansicht und sittlich humanen Natur Schiller's in der Periode ihrer Reife verbinden werden.

Welchen Grad der Vollkommenheit hatte demnach Schiller erstiegen, als er sich in Weimar niederließ? Die Geschichte trug seinem denkenden Geiste und seiner Herzenspoesie alle ihre Schätze zu und ersetzte dem seltenen Mann die weiteste unmittelbare Erfahrung. Seine Philosophie war das Resultat seiner eignen Natur, die Gestalt der Menschheit in seinem Busen, nicht allein Begriff und Gesetz, sondern auch Gefühl, Anschauung und Leben, und während alles, was innerlich in

ihm vorging oder was er ausübte, von philosophischem Geiste durchdrungen war, hatte er längst alle philosophische Formeln von sich abgestreift, und die Schranken der Reflexion durch die Philosophie überwunden. Durch die verschiedenen untergeordneten Weisen der Darstellung hatte er sich glücklich zur reinen, objektiven Form durchgeschlagen, so weit diese überhaupt seiner Natur möglich war, und Dramatiker war er jetzt nicht mehr allein durch eines Naturdrangs und des Schicksals Macht, sondern auch durch kunstbewußte Selbstbestimmung. Seine sittlichen Anlagen endlich hatte er schon, bevor er sich gürtete, zum zweitenmal Dichter zu werden, wunderbar geläutert und veredelt [1] und von den Künstlern an ist jede Zeile, die er gedichtet, Zeuge, daß er sich jenes harmonische Gleichgewicht der heroischen und humanen Kräfte, jene innige Befreundung des Erkennens und Fühlens, des Wollens und Vollbringens, kurz jene vollendete Wohlgestalt des Lebens errungen hatte, welche wir nur in den Ersten unseres Geschlechts bewundern. Von Schiller selbst gilt, was er an Heinrich Meyer über Goethe schreibt: [2] „Sie werden mir aber auch darin beipflichten, daß Goethe auf dem Gipfel, wo er jetzt steht, mehr darauf denken muß, die schöne Form, die er sich gegeben hat, zur Darstellung zu bringen, als nach neuem Stoffe auszugehen. Wenn es einmal einer unter Tausenden, die darnach streben, dahin gebracht hat, ein schönes vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Besseres thun, als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks suchen; denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben."

Seit dem vierten December 1799 war er Bewohner Weimar's. Die innigste Liebe und Verehrung folgte ihm und seiner Frau von Jena nach. „Unmöglich", schrieb die Frau Griesbach schon den andern Tag, „kann ich bis Sonnabend warten, bis ich erfahre, wie Sie sich alle befinden, wie Ihnen nach der großen Arbeit und Unruhe die Reise bekommen ist? wie die Veränderung auf die Frau Hofräthin gewirkt hat? und wie es den kleinen Schätzchen auf der

[1] Vergl. z. B. Theil 3, S. 249 f.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 171.

Reise ging? Ich bitte Sie, lieber, theurer Freund, mir diese Fragen durch irgend Jemand beantworten zu lassen. Von Ihnen selbst erwarte ich es nicht, da ich wohl weiß, daß Sie beide alle Ihre Zeit für Ihre Weimar'schen Freunde und für die Einrichtung Ihres Hauses brauchen. Ich war so gewohnt, mit Ihnen zu leben, daß mir jedesmal die Thränen in die Augen kommen, wenn eins von uns fragt: Wie mag es jetzt bei Schiller's gehen? Daß ich Sie alle nicht sehe, darüber bin ich ruhig — denn Sie leben in meinem Herzen, und ich weiß, daß auch Sie und die Ihrigen uns nicht vergessen. Nur das ängstigt mich, daß ich nicht weiß, wie Sie sich alle befinden." Die Freundin hatte der Frau Schiller, da die Familie in Griesbach's Hause wohnte, bei ihrer schweren Krankheit, von der sie so eben erstanden war, den treuesten Beistand geleistet.

In Weimar wurden Schiller's äußere Lebensverhältnisse bald anmuthiger, mannigfaltiger und fördernder, als sie in Jena hatten sein können. „Die Nähe des Theaters", sagt Frau Karoline von Wolzogen, „und seine Einwirkung auf dasselbe erhielten ihn in einer ihm zusagenden äußeren Thätigkeit."

Erweiterte sich seine Wirksamkeit durch seinen Verband mit dem Theater, so kann man sagen, daß sich in Weimar auch sein Familienkreis ausdehnte durch die Wiedervereinigung mit Schwager und Schwägerin, die hier lebten. Es war hier nicht, was freilich auch schon seinen großen Werth hat, ein bloßes Zusammenrücken zweier Haushaltungen zu Dienst und Gegendienst und zu gewöhnlicher verwandtschaftlicher Geselligkeit. In Karoline von Wolzogen fand Schiller ja seine geistesverwandte Freundin von Rudolstadt her, und in seinem Schwager einen alten Akademiefreund wieder. Wilhelm von Wolzogen erheiterte und belebte die ernste Thätigkeit und das zurückgezogene Leben des Dichters durch seine vielseitige Weltansicht. Schiller, erzählt seine Biographin,[1] nahm Theil an dem Geschäftskreise des Landes, an den Reisen und politischen Verhandlungen, die Wolzogen übertragen waren.

[1] Schiller's Leben von Karoline von Wolzogen, Theil 2, S. 193 f.

Dieser dagegen flüchtete sich gerne aus dem Unmuthe, den verdrießliche Dienstgeschäfte erzeugen, zu dem einsamen Weisen — und in den originellsten Einfällen machte sich die innere Freiheit Luft. Schiller freute sich der Wirkung seiner Poesie auf eine so klare Vorstellungskraft und ein durch das Leben erprobtes Gemüth, und er pflegte zu sagen: „Wenn es bei dem durchdringt, so ist es gewiß tüchtig.“ So hatten wir wirklich, beschließt Karoline von Wolzogen, in innerer Geistes- und Herzensfülle ein Paradies der Unschuldswelt um uns hergezaubert, in dem allein der lebendige Schöpfungsquell lauter rinnt. Nichts Feindseliges war um uns her, keine kleinliche Kritik drängte sich in unsern Kreis: in vertrauter Freundschaft lebten wir geborgen vor lästigem Andrang, bei vernünftiger Einrichtung sicher, und sahen unsere Kinder um uns aufblühen.

Schiller's Weltansicht erweiterte und individualisirte sich durch mannigfachere Beziehungen zu Menschen und Ständen immer mehr. Herzog Karl August war auf einen Dichter stolz, welchen schon vor Jahren zuerst öffentlich anerkannt [1] und die Zeit her mit seiner Huld immer begleitet zu haben, er sich rühmen konnte, auf einen Dichter für den sich jetzt die Stimme der Nation entschieden hatte. In welchem nahen freundschaftlichen Verhältnisse Schiller mit dem Herzoge stand, sieht man aus des letzteren Briefen an den Dichter, welche neulich im Weimarsalbum zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst, mitgetheilt worden sind. Als Schiller den Entschluß gefaßt hatte, seinen Wohnort nach Weimar zu verlegen, schrieb ihm sein gütiger Fürst am 11. November 1799: „Der von Ihnen gefaßte Vorsatz, diesen Winter, und vielleicht auch die folgenden hier zuzubringen, ist mir so angenehm und erwünscht, daß ich gerne beitrage, Ihnen den hiesigen Aufenthalt zu erleichtern; zwei hundert Thaler gebe ich Ihnen von Michaelis dieses Jahres an Zulage. Ihre Gegenwart wird unsern gesellschaftlichen Verhältnissen von großem Nutzen sein, und Ihre Arbeiten können vielleicht Ihnen erleichtert werden, wenn Sie den hiesigen Theaterliebhabern etwas Zutrauen schenken,

[1] Siehe Theil 1, S. 263 ff.

und sie durch die Mittheilung der noch im Werden seienden Stücke beehren wollen. Was auf die Gesellschaft wirken soll, bildet sich gewiß auch besser, indem man mit mehrern Menschen umgeht, als wenn man sich isolirt. Mir besonders ist die Hoffnung sehr schätzbar, Sie oft zu sehen, und Ihnen mündlich die Hochachtung und Freundschaft wiederholt versichern zu können, die ich für Sie hege rc." Er zog ihn nicht selten in den Kreis seines Umgangs, wo der Dichter der vollen Freiheit des Geistes genoß, die er am wenigsten von allen Menschen entbehren konnte. Frau von Wolzogen erzählt: „Wenn sich der Herzog mit seinem eigenthümlichen, dem Genius mannigmal widerstreitenden Geschmack der Dichtungswelt näherte, war die Berührung nur leise und lös'te sich gewöhnlich in heitern Scherz auf. In solchen Gesprächen, wo Realismus und Idealismus sich kreuzten, war er sehr geistvoll und witzig. Als Weltmann sprach er oft über poetische Ansichten ab; aber in der That störte er durchaus nicht die Freiheit, in welcher allein der Genius schaffend sich regen kann, und unter seinem Schutze tanzten die Musen in ihrem eignen Rhythmus ungestört dahin."

Die edle, hochsinnige Gemahlin des Herzogs hegte, wie Frau von Wolzogen sagt, eine innige Anneigung zu Schiller's Werken, und ihr Verhältniß zu ihm war wahrhaft freundschaftlich. Schiller mußte ihr manche seiner Gedichte schon vor dem Druck mittheilen. Selbst mehrere seiner ästhetischen Abhandlungen, z. B. über Anmuth und Würde, hatte sie mit Vergnügen gelesen. Als er sich mit dem Plan trug, nach Weimar zu ziehen, bestärkte sie ihn in diesem Vorsatz durch folgende Zeilen, welche sie am ein und zwanzigsten October 1799 an ihn schrieb. „Die gewisse Hoffnung, Sie, Herr Hofrath, bald auf immer hier zu sehen, macht mir viel Freude, und wird durch die angenehme Aussicht eines nähern Umgangs mit Ihnen, wozu Sie mir Hoffnung geben, noch erhöht. Es freut den Herzog, daß Sie in Zukunft ihm den Plan zu Ihren Theaterstücken mittheilen wollen und ich zweifle nicht, daß die Maltheser ihm noch gefallen werden,[1] da das Ganze

[1] Siehe Theil 4, S. 122 f.

so viel Schönes und Eigenes haben wird. Was mich anbetrifft, so würde ich es ungemein bedauern, wenn Sie das schöne Unternehmen aufgeben wollten. Ich bin über die gütige Art, womit Sie das kleine Geschenk, welches Ihre Frau Gemahlin von mir erhalten,[1] aufnehmen, ungemein gerührt, und wünsche, daß es Sie bisweilen an Diejenige erinnern möge, die Ihnen beiden mit vieler Freundschaft und Theilnahme zugethan ist: Luise von Weimar." — Unter mehreren anmuthigen jugendlichen Gestalten des Hofs fühlte sich Schiller besonders durch die Liebenswürdigkeit ihrer herrlichen Tochter, der Prinzessin Karoline, erfreut, welche im Jahr 1816 als Erbgroßherzogin von Mecklenburg in der Blüthe ihrer Jahre starb.

Es ist aber natürlich, daß sich unser Dichter, dem es zuwider war, sich Zwang aufzulegen, ob er gleich die Umgangsformen mit Großen von der Karlsschule her sehr gut kannte, und sogar mit einer ängstlichen Genauigkeit beobachtete, am wohlsten in dem Kreis fühlte, welchen die Herzogin Mutter, Amalie um sich gebildet hatte.[2] Hier erinnerte nichts an Standesunterschiede, die ihn in der Konversation zurückhaltend machten. Die Fürstin selbst hatte den Muth, sich über die eingeführte Convenienz und das, was man in gewissen Kreisen der höhern Gesellschaft für schicklich hält, hinwegzusetzen, und der gebildete Geist konnte hier in eigenthümlicher [illegible] frei, frisch und heiter erscheinen.

Mit Wieland, dem gefeierten Gesellschafter und warmen Verehrer der Herzogin, blieb Schiller immer befreundet. Freilich stand er jetzt, wo er sich zur Vollendung seiner Poesie erhoben hatte und er eines solchen Ruhmes und des Beifalls der Besten genoß, Wielanden ganz anders gegenüber, als vor elf Jahren während seines ersten Aufenthalts in Weimar. Die Differenz beider Naturen war durch Schiller's nicht ganz billigende Aeußerung über die Wieland'sche Poesie[3] und bei Gelegenheit der Xenien, gegen welche Wieland eine mittelmäßige „Oration" in seinem deutschen Merkur gehalten hatte,

[1] Siehe Theil 4, S. 118 und 131.
[2] Siehe Theil 2, S. 58 f.
[3] Schiller's Werke, Oktavausgabe Band 12, S. 275.

klar hervorgetreten. Schiller soll später gesagt haben:[1] „Wieland wird wirklich alt. Vor seinem Tode sollte er eine strenge Revision seiner Werke unternehmen. Er macht es beinahe so, wie Gleim. Dieser konnte seine Leier auch nicht eher an den Palmbaum hängen, bis der Tod sie an die Cypresse hing.“ Auch soll er es ausgeschlagen haben, die Recension der neuen Auflage der Werke Wieland's zu übernehmen, denn er wisse nicht was er außer den Verdiensten des Verlegers an ihnen loben solle.[2] Aber den Menschen mußte er immer in ihm achten und lieben, und so blieben beide Männer durch ein offenes, redliches Vertrauen mit einander befreundet, um so mehr als Wieland immer bereitwillig anerkannt und sich dem höhern Geiste untergeordnet zu haben scheint.

Von Herdern dagegen entfernte sich Schiller, wie Goethe, mit den Jahren. Grade die Horen, welche, da Herder in der ersten Zeit ein fleißiger Mitarbeiter war, ein Bindungsmittel hätten sein können, dienten dazu, beide Männer auseinander zu rücken. Von der ideenreichen Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sagte Herder zwar alles Gute, aber mit manchen Urtheilen über Schriftsteller konnte er nicht übereinstimmen. „Was die Subsumtion der einzelnen Dichter unter die Regel betrifft,“ schrieb er an Schiller, „freilich, da hätte ich für manchen, z. B. Lessing in seinem Nathan, meinen lieben Kleist, Klopstock und selbst Asmus ein Wort einzulegen. Der letzte ist gewiß in so vielen, vielen Stücken, ein wahr-naiver Dichter, und zwar aus der ersten Hand, wie Lafontaine, — seine Manier dabei unvertheidigt. Die Zusammenstellung seiner mit dem schmutzigen Blumauer hat mir, ich läugne es nicht, wehe gethan. — Gegen eine gewisse andere Manier sind Sie weit milder gewesen, und haben sie (verzeihen Sie mir!) selbst etwas sophistisch vertheidigt. Der römische Properz gehört nicht in die Klasse, in die Sie ihn zu stellen scheinen; Knebel's wirklich treffliche und in Properzens Geist gemachte Uebersetzung wird

[1] Schiller oder Scenen und Charakterzüge aus seinem spätern Leben (Stendal 1805) S. 104 f.

[2] Literarische Zustände und Zeitgenossen aus K. A. Böttiger's Nachlaß Band 1, S. 149 f.

es zeigen." [1] Herder schließt dann mit den Worten: „Da die Abhandlung noch nicht gedruckt ist, [2] darf ich bitten, daß Sie mich aus der Zahl der Dichter weglassen? Ich gehöre wirklich mit meinen Armseligkeiten nicht hinein; und es ist dessen Probe genug, daß Sie durch Citation der zerstreuten Blätter, wie durch ein Eingangsbillet, mir dahin den Weg erst verschaffen mußten. Bei Balde bin ich bloß Uebersetzer, nicht Dichter. — Also auch um der Horen selbst willen, bitte ich, lassen Sie meinen Namen weg. Ich bin kein Dichter."

Eine gereizte Stimmung ist in diesen Zeilen nicht zu verkennen. Wirklich thut jetzt dieser Aufsatz, der eine kurze Charakteristik aller, nur einigermaßen bedeutenden deutschen Dichter enthält, nur Herder's mit keiner Silbe Erwähnung. Auch wurden Herdern die Horen durch Wolf's bekannten heftigen Ausfall gegen seinen Aufsatz: Homer, ein Günstling der Zeit, [3] verleidet, worin er ihn eines absichtlichen Plünderns verdächtigte. [4] Schiller hatte anfangs vor, auf das Aeußere dieses Angriffes und seine Beziehung zu den Horen als Redakteur einige Worte zu erwiedern, [5] und Herder theilte ihm die (in seinem Nachlasse aufbewahrte) Darlegung der Momente mit, welche bei jener Replik vornehmlich in Betracht kommen möchten. Er schrieb sie aber „mit dem verdrießlichsten Ekel" nieder, daher es ihm auch nicht möglich gewesen sei, „über die Anzüglichkeiten des groben Flegels und Bengels ein Wort zu sagen." Am zwanzigsten Januar 1796 schrieb er mißmuthig an Schiller: „Ich werde den Horen auf einige Zeit entsagen müssen; ich fürchte fast schon, daß ich Ihnen mehr Böses, als Gutes gebracht. Mein Name ist vielen Ihrer Recensenten sehr widrig." Länger blieb er dem Musenalmanach treu, den er mit den trefflichsten Gedichten ausstattete; aber als die Xenien erschienen, ließ er es die Monatsschrift entgelten und sagte, man müßte jetzt die Horen mit einem u schreiben.

[1] Schiller nennt Goethe den deutschen Properz und vertheidigt seine nackte Darstellung der sinnlichen Natur, s. Werke, Oktavausgabe B. 12, S. 274.

[2] Herder hatte die Abhandlung im Manuscript gelesen.

[3] Horen 1795, Stück 9.

[4] Fried. Aug. Wolf's Leben von Körte, Theil 1, S. 283 ff.

[5] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 263.

Herder konnte in seiner amtlichen Stellung seinem Genius nicht freien Lauf lassen. Das Beste, sagte er, was ich schreibe, ist was ich ausstreiche. Er verbitterte sich das letzte Decennium seines Lebens dadurch, daß er seine großen Zeitgenossen nicht anerkennen wollte, so daß Goethe sagte: Ich möchte nicht in seiner Haut stecken. Er that sich Gewalt an, und überredete Andere, daß er von dem nichts wisse, was er doch tagtäglich sehen und hören mußte, und kam in Widerspruch mit sich selbst, indem er sich gegen fremde Ueberlegenheit sträubte. Am 20. März 1801 schrieb Schiller an Goethe: „Die Adrastea ist ein bitterböses Werk, das mir wenig Freude macht. Herder verfällt wirklich zusehends, und man möchte bisweilen im Ernst fragen, ob einer, der sich jetzt so unendlich trivial, schwach und hohl zeigt, wirklich jemals außerordentlich gewesen sein kann. Es sind Ansichten in dem Buch, die man im Anzeiger zu finden gewohnt ist; und dieses erbärmliche Hervorklauben der frühern und abgelebten Literatur, um nur die Gegenwart zu ignoriren oder hämische Vergleichungen anzustellen.“ [1] An einer andern Stelle ruft er aus: „Herder verehrt alles Verstorbene und Vermoderte, und ignorirt das Lebendige.“

In der That, man braucht sich nur den streng gehaltenen und festumschlossenen Stil Schillers und zugleich die nachlässig leichte und oft zerfließende Schreibart Herders zu vergegenwärtigen, um den großen Abstand beider Naturen gleichsam im Bild zu schauen. Schiller beherrschte und erschöpfte Alles durch seinen tiefen Verstand, Herder umfaßte und sammelte Alles durch seine glückliche Phantasie. Am stärksten aber kam dieser Gegensatz bei Gelegenheit der Kantischen Philosophie zur Sprache. Schon am 28. October 1794 schreibt Schiller: „Herder kann mir, wie es scheint, meinen Kantischen Glauben nicht verzeihen.“ Als Herder endlich sogar gegen den Königsberger Philosophen die Feder meinte ergreifen zu müssen und einige Sendschreiben erließ, da äußerte sich Schiller im stärksten Ton: [2] „Die Schrift hat mich angeekelt, ich kann's

[1] Hierauf bezieht sich das 50. Xenion: An gewisse Kollegen, im 2. Bande der Supplemente.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 88 ff.

nicht läugnen, sie zeigt einen gegen lautere Ueberzeugung verstockten Sinn, eine inkorrigible Gemüthsverhärtung, Blindheit wenigstens, wenn keine vorsätzliche Verblendung" u. s. w. Er rügt besonders, daß Herder den Punkt des Streites, den die neuesten Philosophen in die bestimmtesten und eigentlichsten Formeln gebracht hätten, durch eine Allegorie wieder in Halbdunkel hülle, und daß er die Analysis und Unterscheidung, worauf alles Forschen beruhe (wie auch der Chemiker die Synthesen der Natur künstlicherweise aufhebe),[1] in der Philosophie so ganz verkenne. „Die Affektation solcher Herrn," setzt er hinzu, „den Menschen immer bei seiner Totalität zu behaupten, das Physische zu vergeistigen und das Geistige zu vermenschlichen, ist, fürchte ich, nur eine klägliche Bemühung, ihr armes Selbst in seiner behaglichen Dürftigkeit durchzubringen." Als daher Herder endlich seine bekannte Metakritik geschrieben hatte, meinte Schiller, man könne bei dieser Komödie, die bunt und lärmend genug zu werden scheine, als ruhiger Zuschauer seinen Platz nehmen, — und das Buch könne nicht allgemein genug bekannt werden.[2]

Bei einer solchen Disharmonie der Charaktere und Denkweisen konnte kein inniges Verhältniß stattfinden. Schiller hielt aus guten Gründen die Fundamente der Kantischen Philosophie über allen Wechsel erhaben. „So alt das Menschengeschlecht ist," spricht er, „und so lange es eine Vernunft gibt, hat man sie stillschweigend anerkannt und im Ganzen darnach gehandelt."[3] Schon als Zögling der Karlsschule in jener medicinischen Abhandlung, in welcher er die Grundcharaktere seiner Philosophie zog,[4] war er mit Kant darin zusammengetroffen, daß er den Menschen zum Mittelpunkte seiner Spekulation machte. Wie in der Jugend das Studium der Medicin seinen ungezügelten Idealisirtrieb zur Betrachtung des Menschen zurückzwang, so hielt ihn später sein Beruf und Geschäft, die Poesie, fortwährend innerhalb der Sphäre

[1] Vergleiche Theil 3, S. 110.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 68 f.

[3] Ebendaselbst Theil 1, S. 58, vergleiche Schiller's Werke in Einem Band S. 1188. 1.

[4] Siehe Schiller's Werke, Oktavausgabe Band 10, S. 3 ff.

des Menschlichen. Auch bewahrte ihn seine eminente Denkkraft, welche durch eine strenge Erziehung, in der Schule der Leiden und am Lichte einer redlichen Wahrheitsliebe, schnell zur Besonnenheit reifte, eben so wohl vor dem Ueberschlagen der Vernunft ins Absolute, als vor einer seichten Popularphilosophie. So mit der Methode und dem Geiste der kritischen Philosophie von Haus aus befreundet, trug er in seinem Freiheitselemente denselben großen Inhalt, aus dem Kant einerseits seine ganze Moral, andererseits seine Lehre des Erhabenen hervorgehen ließ. Ihm war also die Kantische Philosophie, als er sie kennen lernte, nur eine wissenschaftliche Auffassung seiner eigenen Weltanschauung, und aufhören, ein Kantianer zu sein, wäre nichts anderes, als ein Aufgeben seiner selbst, gewesen. Weil aber die Methode und die Grundideen der kritischen Philosophie ihm einheimisch waren, konnte dieselbe ihm nie Fesseln anlegen und dem freien Geiste eine Schranke werden. Nur in den ersten Aufsätzen, welche Schiller unter dem Einfluß der Kantischen Philosophie ausarbeitete, bemerkten wir eine gewisse Schwerfälligkeit und ein oft ängstliches Festhalten an der Formelsprache, wovon er sich aber bald frei machte und nur einmal, in einer Stelle seiner ästhetischen Briefe[1] haben wir ihn die ächte kritische Forschung mit der sogenannten spekulativen Methode vertauschen sehen. Schiller gibt selbst ausdrücklich sein Mißfallen am Kant'schen Stil zu erkennen. „Der Geist des alten Herrn," sagt er, „hat etwas wahrhaft Jugendliches, das man beinahe ästhetisch nennen möchte; aber er hat eine gräuliche Form, die man einen philosophischen Kanzleistil heißen könnte." Aber nicht nur in der Form wich Schiller von Kant ganz ab, sondern auch darin machte er alsbald die Selbstständigkeit seiner eigenen Seele geltend, daß er, für seinen humanen Trieb einen Ausspruch suchend, in der Moral neben das Pflichtgebot die freie menschliche Neigung stellte, und diese sowohl, als die Schönheit, aus einer Uebereinstimmung der Vernunft mit der Sinnlichkeit ableitete (worin er schon seit seiner medicinischen Jugendabhandlung den vollen

[1] Siehe Theil 3, S. 34.

Menschen fand) — während Kant sowohl das Sittliche, als das Schöne von dem Sinnlichen ganz trennte. So zeigten sich sogleich bei der innigsten Verwandtschaft wesentliche Differenzen, wozu kommt, daß er auch die Ideen, worin er mit Kant vollkommen harmonirte, genauer gliederte, auf unbetretene Gebiete hinüberführte, und oft zu Ausgangspunkten ganz neuer Untersuchungen nahm. Ich mache hier wiederholt [1] noch darauf aufmerksam, daß Schiller auch in der Lehre von einem radikalen Hang des Menschen zum Bösen mit Kant im Gegensatz stand, indem er die ideale Bedeutung dieser Ansicht nicht erfaßt zu haben scheint. In dieser Beziehung äußert er: „Daß dieser heitere und jovialische Geist seine Flügel nicht ganz vom Lebensschmutz hat losmachen können, ja selbst gewisse düstere Jugendeindrücke u. s. w. verwunden hat, ist zu verwundern und zu beklagen. Es ist noch etwas in ihm, was einen wie bei Luthern, an einen Mönch erinnert, der sich zwar sein Kloster geöffnet hat, aber die Spuren desselben nicht ganz vertilgen kann. [2]

Aus Schiller's Seelenverwandtschaft mit Kant ist sein Widerwille gegen Herder's Metakritik und dessen ganze Art zu philosophiren leicht erklärlich. Hieraus ergibt sich auch seine Gleichgültigkeit gegen die Systeme, welche Fichte und Schelling nach Kant aufstellten. Mit Schelling, so lange dieser in Jena lebte, stand er in freundschaftlichem Verhältniß, und einige an Schiller gerichtete Briefe sprechen Dankbarkeit und Vertrauen aus — seiner Philosophie aber konnte der kritische Denker so wenig beipflichten, als es ihm unmöglich war, sich in zurückgelegte Bahnen zu versetzen. Auf diesem schnell verlassenen Standpunkt war ja die „Theosophie des Julius" in den philosophischen Briefen entstanden, durch welche Schiller die Grundideen der Schelling'schen Lehre voraus nahm, und deren Unhaltbarkeit er im letzten Brief des Raphael an Julius hinlänglich nachgewiesen hatte. [3] Man erkennt seine Gesinnung auch aus einigen direkten Aeußerungen.

[1] Siehe Theil 2, S. 334. Anmerkung.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 390.

[3] Siehe Theil 2, S. 43. (Schillers Werke, Oktavausgabe Band 10, S. 344 ff.)

So tadelt er es bei Gelegenheit eines wissenschaftlichen Streits mit Schelling, daß diese Herrn Idealisten ihrer Ideen wegen allzuwenig Notiz von der Erfahrung nehmen,[1] und noch im Jahr 1805 schreibt er an Humboldt: „Die spekulative Philosophie, wenn sie mich ja gehabt hat,[2] hat mich durch ihre hohlen Formeln verscheucht und ich habe auf diesem kahlen Gefilde keine lebendige Quelle und keine Nahrung für mich gefunden. Aber die tiefen Grundideen der (kritischen) Idealphilosophie bleiben mir ein ewiger Schatz, und schon allein um ihrentwillen muß man sich glücklich preisen in dieser Zeit gelebt zu haben.“[3]

Wie frei Schiller neben dem Königsberger Weisen stand, beweis't auch seine fortwährende Anhänglichkeit an Garve, den er als rigoristischer Kantianer gewiß längst nicht mehr beachtet hätte. Schiller hatte ihn eingeladen, ein Mitarbeiter der Horen zu werden, hatte ihm, ungeachtet er Krankheits halber nichts liefern konnte, Exemplare der Monatschrift geschickt, stand mit ihm in Briefwechsel — und wie er „den edlen Leidenden“ in den Xenien feierte, weiß Jedermann![4] Aus einem (ungedruckten) Briefe Garve's vom 17. October 1794 erfahren wir, daß Schiller damals vor hatte, über den Umgang zu schreiben. Garve sagt: „Ich freue mich sehr auf diese Abhandlung. Eine scharfsinnige Theorie mit feinen Beobachtungen und einer glücklichen oft poetischen Darstellung, pflegt in Ihren philosophischen Aufsätzen verbunden zu sein. Aber erlauben Sie mir eine Anmerkung. Bei einer Materie, die ganz für's größere Publikum gemacht ist, wünschte ich, daß Sie sich derjenigen Ausdrücke, wenn sie nicht ganz unentbehrlich sind, enthielten, die nur den schulgerechten Philosophen bekannt sind. Selbst der Titel: Von dem ästhetischen Umgange, ist gewiß einer Menge Menschen dunkel, denen doch Ihre Abhandlung sehr wichtig und sehr lehrreich sein kann. Und ich weiß auch nicht, ob dieses Beiwort, welches in neuern

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 34.

[2] Vorübergehend, als er seine Metaphysik des Schönen in den ästhetischen Briefen aufstellte, S. Theil 3, S. 28 und S. 34 f.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt S. 490.

[4] Siehe Theil 3, S. 220.

Zeiten den schönen Künsten gewidmet worden ist, ganz schicklich auf den Umgang angewandt werden kann, da dieser doch im eigentlichen Verstande kein Kunstwerk, sondern nur eine natürliche Handlung ist, die der Mensch nach und nach, wie alles, was um und an ihm ist, vervollkommnet hat." — Man sieht, daß dieser Aufsatz sich an die Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen anschließen sollte, wo Schiller am Ende, von einem „Staat des schönen Scheins" spricht, „der sich aber nur in wenigen auserlesenen Zirkeln finde." In einer später unterdrückten Anmerkung in den Horen hatte der Verfasser auf diese Abhandlung hingedeutet.[1] Garve's letzter Brief vom 28. October 1797, welcher, wenn auch nicht einen hohen Standpunkt seines Geschmackes, doch eine innige Hochachtung ausspricht, möge hier eine Stelle finden: „Ich komme von der Lektüre der Worte des Glaubens, und in der Fülle meiner Empfindung muß ich Ihnen für den hohen Geistesgenuß danken, welchen Sie mir verschafft haben. Es ist eines der vortrefflichsten poetischen Stücke, welche in unserer Sprache erschienen und je in irgend einer Sprache gedichtet worden sind. Alles kommt zusammen, dieses Gedicht vortrefflich zu machen: höchste Klarheit der Begriffe, Adel der Gesinnungen, eine erhabene Einfalt des Ausdrucks und eine innigste Rührung des Herzens, welche sich auch dem Herzen des Lesers mittheilt. Dieses einzige Stück würde mir von den Talenten und dem Charakter des Mannes, welchen ich noch gar nicht kannte, die höchste Idee erwecken, und mich mit dem Feinde, welcher mich am ärgsten beleidigt hätte, aussöhnen. — Goethe's Braut von Korinth entzückt die poetischen Jünglinge; aber Sie werden es einem jetzt beinahe sechzigjährigen und blinden Manne, der zuweilen unerträgliche Schmerzen leidet, verzeihen, wenn er an einer wollüstigen Liebesscene keinen großen Antheil nimmt. Ich erwarte mit Verlangen zwei Worte von Ihrer Hand. Schieben Sie es ja nicht lange auf!" Dagegen, äußerte er, habe er in den ästhetischen Briefen und in einigen Aufsätzen von Humboldt in den Horen mehr Schwierigkeit und einen höhern Grad von Abstraktion gefunden,

[1] Die Anmerkung habe ich Theil 3, S. 32 aufgenommen.

als er geglaubt, daß die Natur des Gegenstands erforderte, und die Absicht einer populären Schrift erlaubte, und im Reiche der Schatten sei ihm manches gänzlich unverständlich geblieben.

Noch weniger, als mit Herder, entstand mit Jean Paul Richter ein Verhältniß, der sich damals in Weimar niedergelassen hatte und bis zum Frühjahr 1800 hier lebte. Als Jüngling hätte sich Schiller mit einem so hochbegeisterten, rein fühlenden, reich ausgestatteten Geiste ohne Zweifel innig befreundet — jetzt aber stieß ihn die Regellosigkeit seiner Werke ab. Wie hätte der disciplinirteste unter den Dichtern, der die Schönheit ganz in der vollendeten Form suchte, an den Produkten der sittlich trunkenen, genialen Ungebundenheit auch des herrlichsten Menschen Gefallen finden können? Er hätte das Resultat seiner ästhetischen Studien und so vieler Verhandlungen mit Goethe aufgeben, und sich selbst vernichten müssen! Uebrigens wußte er sein Gutes zu schätzen. Goethe hatte ihm 1795 den Hesperus zugeschickt. Schiller antwortete: „Das ist ein prächtiger Patron, dieser Hesperus, den Sie mir neulich schickten. Er gehört ganz zu dem Tragelaphen-Geschlecht, ist aber dabei gar nicht ohne Imagination und Laune, und hat manchmal einen recht tollen Einfall, so daß er eine lustige Lektüre für die langen Nächte ist. Er gefällt mir noch besser, als die Lebensläufe.[1] Im folgenden Jahr besuchte Richter, nach einem längern Aufenthalt in Weimar, unsern Freund. Er berichtet selbst über diesen Besuch: „Ich trat gestern vor den felsigten Schiller, an dem, wie an einer Klippe, alle Fremde zurückspringen. Er erwartete mich aber, nach einem Brief von Goethe. Seine Gestalt ist verworren, hartkräftig, voll Edelsteine, voll scharfer, schneidender Kräfte — aber ohne Liebe. Er spricht beinahe so vortrefflich, als er schreibt. Er war ungewöhnlich gefällig, und setzte mich durch seinen Antrag auf der Stelle zu einem Kollaborator der Horen um, und wollte mir einen Naturalisationsakt in Jena einreden.“[2] Und welchen Eindruck machte er selbst dagegen bei diesem ersten Zusammentreffen auf den Andern.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 161.

[2] Jean Paul's Biographie von Spazier, Band 4, S. 28 f.

„Ich habe," äußert sich Schiller am 28. Juni 1796 gegen Goethe, „ihn ziemlich gefunden, wie ich ihn erwartete: fremd, wie einer, der aus dem Mond gefallen ist, voll guten Willens und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, nur nicht mit dem Organ, womit man sieht. Doch sprach ich ihn nur einmal und kann also noch wenig von ihm sagen." Es war das Jahr des Xenienalmanachs, worin Jean Paul um so eher bedacht wurde, da er sich in Bezug auf Goethe in einem Briefe an Knebel die „arrogante" Aeußerung erlaubt hatte, daß man in so stürmischen Zeiten eher eines Tyrtäus als eines Properz bedürfe." [1] Hiermit war die Trennung öffentlich ausgesprochen, der Krieg erklärt. Als er im Herbste 1798 in Weimar seine Wohnung aufschlug, schloß er sich ganz an den verlassenen und vereinzelt stehenden Herder an, welcher in seinem bittern Unmuth Jean Paul's reichen, überströmenden Dichtergeist, sein für Tugend schlagendes Herz weit über die gemüthlosen, nur formgerechten Produkte jener Andern stellte: „denn er bringe wieder neues frisches Leben, Wahrheit, Tugend, Wirklichkeit in die verlebte und mißbrauchte Dichtkunst." Ist es zu verwundern, daß auch Richter für einen solchen warmen Verehrer Partei nahm? Es dünkte ihm schön, sich für den geliebten Mann aufzuopfern. Als er endlich Herder's Metakritik in der Handschrift verbesserte und mit Anmerkungen versah, was in dem kleinstädtischen Weimar nicht verborgen blieb, hatte er es mit Schiller ganz und für immer verdorben, und seiner geschieht von dieser Zeit an in den Briefen nirgends mehr Erwähnung.

Indem ich hier von Mißverhältnissen spreche, wie sie in dem selbstständigen Entgegentreten der bedeutendsten Menschen am leichtesten sich bilden können, sei mir erlaubt, noch über die eigene Stellung Schiller's zu den beiden Schlegel zu berichten, ehe ich zu seinem engsten Lebenskreise in Weimar zurückkehre. Als er die Horen und den Musenalmanach herauszugeben begann, trat er mit den beiden talentvollen, vielfach gebildeten und aufstrebenden Brüdern, besonders mit dem jüngern, in ein freundschaftliches literarisches Verhältniß.

[1] Vergleiche Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 180 f.

August Wilhelm Schlegel ist in Schiller's Ankündigung der Horen unter den Mitarbeitern genannt, und stattete dieses Journal, so wie die ersten vier Musenalmanache mit schätzbaren Beiträgen aus. Er übernahm es, über die Poesien der Horen für die allgemeine Literaturzeitung Recensionen zu liefern. Schlegel's noch vorhandene Briefe aus dieser Zeit sprechen eine ungeheuchelte Verehrung aus. Ich entlehne aus einem Briefe vom 4. Juni 1795 aus Amsterdam, wo sich Schlegel damals aufhielt, folgende Stellen; „Was Sie und einige Andre seit einigen Jahren im Fache der Theorie und Beurtheilung des Schönen gethan, hat Epoche gemacht und die Forderungen an den Kunstrichter so erhöht, daß ein deutscher Schriftsteller sich nicht ohne viel zu wagen in diese Laufbahn drängen kann. Stände nur auch die Bildung der Leser im Ganzen und unser Reichthum an Meisterwerken mit der Tiefe der über sie angestellten philosophischen Untersuchungen im Verhältnisse! Manche Bewunderer des Dichters und Geschichtschreibers Schiller's fangen an auf den Kunstrichter eifersüchtig zu werden. Ich für mein Theil folge gern jeder Wendung eines Geistes, der in allen seinen Schöpfungen nur nach verschiedenen Perioden der Wirksamkeit gleich unverkennbar lebt. Ich ergreife diese Gelegenheit, Ihnen für das Viele, was mir Ihre Werke an Genuß und Belehrung gewährten, den wärmsten und gefühltesten Dank zu sagen. — Irrte ich, als ich in der Beurtheilung der Gedichte Matthissons Ihre Hand zu erkennen glaubte? Es hat mir Leid gethan, daß Ihre Recension über Bürger keine freie Untersuchung über Volkspoesie, Lyrik, ihre Beziehung auf das jetzige Zeitalter und andere Gegenstände, die sie auf eine so anziehende Weise berührte, zu Wege gebracht hat, weil Bürger's Antwort die Lust für ihn, oder wenigstens gegen Ihre Lehre zu sprechen, nothwendig dämpfen mußte. Das Gewicht Ihres Ansehens hat vielleicht manchen Lesern diesen Dichter verleidet, deren eigenes Gefühl so weit entfernt war, ihn zu verwerfen, daß es vielmehr aus ihm noch vieles zu seiner Veredlung gewinnen konnte.“ Als Schlegeln das neunte Stück der Horen des Jahrgangs 1795 vom Herausgeber zugeschickt worden war, äußerte er sich in einem Briefe von Braunschweig aus, wohin

er sich mittlerweile begeben hatte: „Empfangen Sie meinen wärmsten Dank für den ganz neuen und seltenen Genuß, den mir Ihre Gedichte (denn von wem wäre das Reich der Schatten und Natur und Schule sonst?) gewährt haben. So oft ich vorzüglich jenes seit vorgestern las, so kehrt doch jedes Mal der Eindruck von etwas Einzigem, und, wenn es nicht vorhanden wäre, Unglaublichem bei mir zurück. Ich weiß nichts damit zu vergleichen, als die Götter Griechenlands. Auch hier finde ich die unnachahmliche Anmuth der Bilder wieder, die ich in Ihnen liebte, und der Gedanke hat sich das Element noch vollkommner unterworfen. Gewiß, keiner Ihrer Bewunderer kann sich lebhafter über Ihre Rückkehr zur Poesie freuen, als ich; und Sie beschämen mich durch die Erwähnung meines Urtheils." In einer Nachschrift sind dem Briefe die Worte beigefügt: „In Goethe's Elegien herrscht römischer Geist: man glaubt italienische Luft zu athmen, wenn man sie lies't. Jede neue Form, in welcher Goethe auftritt, ist ein neuer Beweis seiner Selbstständigkeit, aber die sichere Kühnheit des Mannes, an den Natur und Schule gerichtet werden könnte, möchte als Beispiel sehr gefährlich werden."

Solche feine und treffende Urtheile, die zum Theil, wie der Ausspruch über das Reich der Schatten mit Schiller's eigenen Ansichten ganz übereinstimmten,[1] mußten ihm den trefflichen jungen Mann sehr werth machen, und es ist keine Frage, daß Schiller durch sein Beispiel, so wie durch Theilnahme, Anregung und Lehre auf Schlegel's Bildung und literarische Laufbahn den entschiedensten Einfluß hatte. „Ich kann Ihnen nicht genug sagen, mein gütiger und verehrungswürdiger Freund," schreibt er am 9. November 1795, „welch eine wohlthätige Aufmunterung jeder Ihrer Briefe für mich ist. Sie erwecken mir immer die angenehmste Hoffnung des Gelingens, und verscheuchen das Mißtrauen in meine eigenen Kräfte, was mich sonst ziemlich oft heimsucht. Nichts konnte bei der Art von Thätigkeit, der ich mich selbst widme, ein günstigerer Umstand, eine schönere Vorbedeutung sein, als

[1] Siehe Theil 3, S. 262.

gleich beim Eintritt in meine Laufbahn mit Ihnen in Verbindung zu kommen.“ Als Schiller's Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung in den Horen erschienen war, welche für die Kritik und Poesie der beiden Schlegel und ihrer Anhänger gesetzgebend wurde,[1] sprach sich August Wilhelm Schlegel in einem Briefe vom 19. Januar 1796 von Braunschweig folgendermaßen aus: „Mit dem lebhaftesten Interesse, das nicht frei von Neubegier war, bin ich Ihrer Entwickelung der Begriffe vom Naiven und Sentimentalen gefolgt. Diese Ansichten sind so neu, als reichhaltig an wichtigen Resultaten. Aber Sie haben vielleicht mehr Ansichten auf einmal gehegt, als das Publikum oder wenigstens die Schriftsteller werden ertragen können. Ueber Klopstock's Muse ist gewiß noch nie etwas so Treffendes und tief Eingreifendes gesagt worden. Auch Rousseau ist wunderwürdig schön charakterisirt. Den Dante zählen Sie mit Recht in einer gewissen Hinsicht unter die satyrischen Dichter, also unter eine Klasse der sentimentalischen. Doch glaube ich, in so fern er sich selbst schildert, muß er, wenn irgend einer von den Neuern, für einen naiven Dichter gelten. Er scheint sich eben so wenig der Seltsamkeit als der Größe seines Charakters bewußt zu sein. Uebrigens könnte er auch als Beispiel für Ihre Behauptung angeführt werden, daß streng wissenschaftliche Ausbildung dem dichterischen Geiste nicht nachtheilig sei; denn er hatte die höchste, die in seinem Zeitalter zu erreichen möglich war, ohne daß seine Originalität darunter gelitten hätte. Ich verkenne gewiß weder den Werth der Eroberungen, die Sie auf dem Felde der Wissenschaft so glücklich für die Poesie gemacht haben, noch die vollkommene Reife des Gedankengehalts in Ihren neuesten Gedichten; aber ich möchte Sie doch bitten, gegen den Sänger der Götter Griechenlands nicht ungerecht in Ihrem Urtheile zu sein. Ja selbst in Ihren frühesten Liedern fand ich Anlage zu tiefem Sinn mit einem Reiz gepaart, den die rauhe Hülle und der herbe Ungestüm der Jugend nicht ganz vernichten konnte. — Den Almanach habe ich seit etwa acht Tagen in die Hände bekommen, und er enthält so

[1] Siehe Theil 3, S. 64.

viel Schönes, daß ich sie mir alle zu Festtagen damit machen konnte, aber es noch nicht ruhig genug genoß, um im Einzelnen darüber reden zu können. Die unbeschreibliche Anmuth der letzten Stanzen[1] ist mir am gegenwärtigsten. Wenn wir doch ein längeres Gedicht von Ihnen in diesem schönsten aller modernen Sylbenmaße bekämen."

Schiller fragte zuvorkommend bei Schlegel an, ob er nicht etwa Jena zu seinem Aufenthalte wählen könnte, welche Einladung lange gehegten Wünschen begegnete. Denn für schriftstellerische Thätigkeit und für eine gelehrte Laufbahn überhaupt lasse sich jetzt kein günstigerer Ort finden, als Jena, und schon Schiller's persönlicher Umgang allein, auf den er nach so vielen schriftlichen Beweisen der Freundschaft rechnen dürfe, werde für ihn ein unschätzbarer Gewinn sein. „Wie sehr ich mich auf eine Wallfahrt in diesen Theil von Sachsen freue, der schon seit beträchtlicher Zeit und seit Kurzem mehr, als jemals zuvor, ein Mittelpunkt deutscher Bildung ist, kann ich Ihnen nicht sagen. Ihr Beifall ist mir bei meinen Unternehmungen die günstigste Vorbedeutung." Schiller meinte, er würde durch Vorlesungen im Fache der alten Literatur in Jena sein Glück machen, und wir sehen August Wilhelm Schlegel seit 1796 mehrere Jahre in Jena sich aufhalten.

Von dieser Zeit an traten manche Mißhelligkeiten ein, die Verschiedenheiten im Charakter und in der Geistesrichtung beider Männer stellten sich schärfer hervor, und ein Mißverhältniß, welches bald zwischen Schiller und dem jüngern Bruder, Friedrich Schlegel, entstand, trennte sie noch mehr. Auch Friedrich Schlegel scheint anfangs unserm Schiller sehr zugethan gewesen zu sein. In noch vorhandenen Briefen bringt er ihm für die Belehrungen, die er aus seinen ästhetischen Abhandlungen erhalten, den wärmsten Dank, und sagt, die Philosophie der Kunst sei durch Schiller in wenigen Monaten um viele Jahre älter geworden, er habe um die Wiederherstellung der Kunst einen zweifachen Lorbeer verdient. Aber Schiller war ihm bald entschieden abgeneigt, namentlich seitdem

[1] Abschied vom Leser.

er sich ungünstig über den Musenalmanach von 1796 äußerte, wofür Schiller seine Gallomanie im nächsten Almanach in einer Reihe von Xenien geißelte. Des ältern Bruders ist mit dem jüngern nur an einer Stelle gedacht, wo es heißt, daß die „jungen Nepoten“ manchmal wohl auch blind in das Blaue hineinschießen.[1] Friedrich Schlegel rächte sich durch eine bittere Recension der Horen und da Schiller seinen Bruder, wie es scheint, im Verdacht hatte, jene Beurtheilung mitverfaßt oder doch vor ihrer Veröffentlichung um sie gewußt zu haben, so kündigte er dem August Wilhelm jedes fernere Verhältniß auf. Das Nähere dieses Zerwürfnisses ist nicht bekannt, aber es hat sich noch ein Brief erhalten, worin August Wilhelm Schlegel und dessen Gattin ihre Unschuld an dem Schritte des Bruders versichern, und ihr tiefes Bedauern ausdrücken, daß August Wilhelm Schlegel in Gefahr stehe, ein Glück einzubüßen, welches ihm so nahe am Herzen liege. „Im höchsten Grade betroffen über Ihre unerwartete Erklärung“, schreibt Schlegel, „die einem Verhältnisse ein Ende machen soll, welches ich zu den glücklichsten Umständen meines hiesigen Lebens rechnete, eile ich nur wenigstens einige Zeilen zu meiner Rechtfertigung hinzuwerfen, in der Hoffnung, daß Sie mir Gelegenheit geben werden, Ihnen jeden Zweifel über die Geradheit meines Betragens, der Ihnen beigebracht sein könnte, zu benehmen.“ Der Brief endigt: „Wenn Sie je einige Freundschaft für mich gehegt haben, so versagen Sie mir die Bitte nicht, Ihnen so bald wie möglich meine gänzliche Unschuld an diesem unglücklichen Mißverhältnisse mündlich darzulegen, und lassen Sie mich eine Ihnen bequeme Zeit wissen. Soll es mich aber durchaus Ihres Zutrauens und Ihres Umgangs berauben, so werde ich doch nie aufhören, mit der wärmsten Verehrung und Anhänglichkeit zu sein Ihr ergebenster“ ꝛc.

Eine mündliche Verständigung scheint wieder ein leidliches Verhältniß hergestellt zu haben, denn August Wilhelm blieb ein rüstiger Mitarbeiter der Horen und des Musenalmanachs, und es findet sich noch aus späterer Zeit vom Jahre 1801

[1] Siehe Schiller's Supplemente (bei Cotta) Bd. 3, S. 190 f.

ein von Berlin aus geschriebener Brief vor, worin Schlegel bittet, Schiller möchte der Madame Unzelmann in seinem neuen Drama, dem Mädchen von Orleans, welches unsere Bühne bereichere und zu ihrer allmähligen Umbildung mitwirken müsse, für die bevorstehende Darstellung die Hauptrolle zuwenden.

In dem Briefwechsel mit Goethe spricht sich seit jenem Bruch mit Friedrich Schlegel eine gewisse Abneigung gegen beide Brüder aus, welche zunahm, je mehr sie von der strengen klassischen Form zu Gunsten der romantischen Dichtung abwichen. Denn sie bildeten die Grundunterscheidung der naiven und sentimentalischen Dichtung ganz anders aus, als sie ihr Urheber im Sinn hatte. Er macht sich darüber lustig, daß die Schlegel die Agnes von Lilien für ein Produkt von Goethe hielten, und sagt, daß er sich noch nicht habe entschließen können, den großen Kritikern diese selige Illusion zu zerstören. Friedrich Schlegel recensirte diesen Roman, welcher bekanntlich die Frau Karoline von Wolzogen zur Verfasserin hat, sehr strenge, wie er sagte; als er aber hörte, das Werk sei nicht von Goethe, so bedauerte er es, das Buch so hart mitgenommen zu haben. Diese „anmaßliche Aeußerung" schien Schillern doch zu arg, und er schrieb an Goethe: „Der Laffe meinte also, er müsse dafür sorgen, daß Ihr Geschmack sich nicht verschlimmere. Und diese Unverschämtheit kann er mit einer solchen Unwissenheit und Oberflächlichkeit paaren, daß er die Agnes wirklich für Ihr Werk hielt."[1] Er entfernte sich in seiner Gesinnung von

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 3, S. 109. — An das Wort Unwissenheit, welches in dieser Stelle doch nur ein Nichtwissen aus Mangel an Urtheil, aus Unverstand heißen kann, hat sich August Wilhelm Schlegel gehalten, um im Wendt'schen Musenalmanach ein Xenion zu machen.

An Schiller.

Unwissend darfst du Friedrich Schlegel schelten?
Wie? meinst du selber für gelehrt zu gelten?
Du warst verblendet, daß es Gott erbarm'!
Der Bettler Irus schilt den Krösus arm.

Wie wenig Schiller auf bloße Gelehrsamkeit hielt, ist dem Leser bekannt. Solche „literarische Scherze" sind nicht gar fein.

dem Brüderpaar mehr und mehr, während Goethe immer milder, oder soll ich sagen billiger? urtheilte. Er spricht ihnen in einem Briefe vom 22. December 1797 sogar die volle Kompetenz zur Kritik ab, weil beiden das Gemüth fehle, ob sie sich gleich die Terminologie davon anmaßten. „Was sagen Sie zu dem neuen Schlegel'schen Athenäum und besonders zu den Fragmenten?" schreibt er am 23. Juli 1798 an Goethe. „Mir macht diese naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier physisch wehe." Und als Goethe sich über diese Fragmente, welche die Tagesliteratur nach Art der Xenien züchtigten, anerkennend, ja lobend äußerte, vertheidigte Schiller seine entgegengesetzte Meinung: „Einen gewissen Ernst und ein tieferes Eindringen in die Sachen kann ich den beiden Schlegel, und dem jüngern insbesondere, nicht absprechen. Aber diese Tugend ist mit so vielen egoistischen und widerwärtigen Ingredienzien vermischt, daß sie sehr viel von ihrem Werth und Nutzen verliert. Auch gestehe ich, daß ich in den ästhetischen Urtheilen dieser beiden eine solche Dürre, Trockenheit und sachlose Wortstrenge finde, daß ich oft zweifelhaft bin, ob sie wirklich auch zuweilen einen Gegenstand darunter denken. Die eigenen poetischen Arbeiten des ältern bestätigen mir meinen Verdacht, denn es ist mir absolut unbegreiflich, wie dasselbe Individuum, das Ihren Genius wirklich faßt und Ihren Hermann z. B. wirklich fühlt, die ganz antipodische Natur seiner eigenen Werke, diese Dürre und herzlose Kälte, auch nur ertragen, ich will nicht sagen, schön finden kann." Vielleicht war es auch ihre, immer ausschließender werdende Vergötterung Goethe's und jener Satz (den er ganz auf sich deuten konnte und welcher den Stab über seine Dichtweise brach), daß das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewußtlos sei,[1] was Schillern erbitterte. Es kam das leichte, bisweilen aber doch auch etwas oberflächliche Talent und der große Umfang des historischen und sprachlichen Wissens beider Brüder dazu, welches aber mit weniger scharf zersetzendem und tief eindringendem Urtheile, ja bei Friedrich Schlegel mit einer gewissen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 284; vergleiche Th. 4, S. 135.

verworrenen Trübheit des Geistes verbunden war, — was alles zusammen ihr Wesen dem seinigen heterogen machte. Solche Differenzen konnten eine entschiedene Antipathie hervorrufen, da sie sich noch tiefer in die Charaktere hinabsenkten. Während die Schlegel Schiller's moralischen Enthusiasmus und die sittlich-philosophische Höhe seiner Muse als Bornirtheit belächeln konnten, mochten ihm manche Momente ihres freiern oder ungebundenen Lebens als Libertinage und Frivolität zuwider sein. Aber es erleidet keinen Zweifel, daß der ältere Brudrr einen Theil der Abneigung tragen mußte, welcher eigentlich nur dem jüngern galt. Ueber die bekannte Lucinde des letztern, expectorirt sich Schiller folgender Maßen. „Ich habe mir vor einigen Stunden durch Schlegel's Lucinde den Kopf so taumelig gemacht, daß es mir noch nachgeht. Sie müssen dieses Produkt Wunders halber doch ansehen. Es charakterisirt seinen Mann, so wie alles Darstellende, besser, als alles, was er sonst von sich gegeben, nur daß es ihn mehr ins Fratzenhafte malt. Auch hier ist das ewig Formlose und Fragmentarische, und eine höchst seltsame Paarung des Nebulistischen mit dem Charakteristischen, die Sie nie für möglich gehalten hätten. Da er fühlt, wie schlecht er im Poetischen fortkommt, so hat er sich ein Ideal seiner selbst aus der Liebe und dem Witze zusammengesetzt. Er bildet sich ein, eine unendliche Liebesfähigkeit mit einem entsetzlichen Witze zu vereinigen, und nachdem er sich so konstituirt hat, erlaubt er sich alles, und die Frechheit erklärt er selbst für seine Göttin. Das Werk ist übrigens nicht ganz durchzulesen, weil einem das hohle Geschwätz gar zu übel macht. Nach den Rodomontaden von Griechheit und nach der Zeit, die Schlegel auf das Studium derselben verwandt, hätte man gehofft, doch ein wenig an die Naivität und Simplicität der Alten erinnert zu werden. Aber diese Schrift ist der Gipfel moderner Unform und Unnatur; man glaubt, ein Gemengsel aus Woldemar, aus Sternbald und aus einem frechen französischen Roman zu lesen.“ [1]

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 114 f.

So kam er denn endlich bis zu dem Ausspruch, daß Kotzebue ihm lieber sei, als diese Kritiker, weil der doch etwas hervorbringe.[1] Und das heißt doch mehr gesagt, als sich verantworten läßt! Schiller scheint systematisch darauf ausgegangen zu sein, Goethen zu seiner Meinung über die Schlegel herüberzuziehen, — und was ihm im Leben nicht ganz geglückt ist, das erreichte er noch nach seinem Tode, indem Goethe im Briefwechsel mit Zelter[2] auf Anlaß der bekannten gegen Schiller und ihn selbst gerichteten „literarischen Scherze" heftig (nach so vielen Jahren!) gegen die Brüder losbricht. Er sagt dabei, er habe in der Zeit, über welcher wir berichten, in ihrem Kreise wenigstens immer sociale Verhältnisse zu vermitteln gesucht.

Nach solchen Zerwürfnissen ist es doppelt angenehm, über freundliche Beziehungen zu sprechen, welche von Jena aus fortbestanden, oder sich in Weimar enger knüpften.

Unter den Frauengestalten zog ihn besonders Amalia von Imhof, die Verfasserin der Schwestern zu Lesbos, an, welche auch Goethe auszeichnete. „An Amaliens von Imhof schönem aufblühenden Talente," sagt Frau von Wolzogen, „wie an ihrem anmuthigen, lebendigen Umgange, hatte Schiller große Freude, und er suchte ihr, wo er konnte, förderlich zu sein." Auch mit Frau von Stein und Charlotte von Kalb, mit welcher er schon von Mannheim her befreundet war,[3] lebte er jetzt wieder an Einem Orte zusammen.

Charlotte von Kalb war eine von den Frauen, welche für Schiller's Bildung von entschiedenem Gewicht waren, und wenn sie ihm auch jetzt nicht mehr so viel sein konnte, als in Mannheim, so stand er ihr doch fortwährend nahe, wie aus ihren vielen Briefen an ihn hervorgeht. Geistreich, ideenvoll, vielseitig gebildet, in ihrer kühnen Seelenstärke beinahe ihrem Geschlechte entwachsen und durch kein Herkommen beschränkt, zugleich voll glühender Empfindung und von nüchternem, scharfem Blick ins Leben — so war dieses Weib, wohl eine der merkwürdigsten Frauen Deutschlands,

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Th. 1, S. 309.
[2] Theil 6, S. 318 ff.
[3] Siehe Theil 1, S. 260.

die mit den, in neuester Zeit in der Literatur berühmt gewordenen, alle außerordentliche Eigenschaften gemein hat, ohne bei soliderer Kultur des Verstandes ihre krankhafte Ueberspannung zu theilen. Man kennt diese Frau durch die begeisterte Schwärmerei, mit der sie sich eine Zeit lang an Jean Paul anschloß, den sie sogar heirathen und sich von ihrem Mann scheiden lassen wollte, und durch ihre hinreißenden Briefe an den geistesverwandten, sittlich zärtlichern Dichter.[1] Auch in den Briefen an Schiller zeigt sie sich als ein großherziges, denkendes, seltenes Weib, welches sich für Philosophie eben so sehr, als für Dichtkunst interessirte. Ihre Schilderungen der gesellschaftlichen Zustände sind fein und schlagend, wir treffen überall auf wahre Bemerkungen und häufig auf „ewige Geistesworte, mit warmem Herzblut geschrieben,“ treu malt sich in ihren Worten ihr Seelenleben und ihre tiefen Leiden erschüttern unser Herz. Sie spricht sich häufig über Schiller's Werke aus, und so sandte sie ihm nach einer Aufführung von Wallenstein's Tod folgende Zeilen, in denen sie trotz ihrer Bewunderung dem Dichter ein Ziel steckt, welches weit über dieses Drama hinaus geht. „Gestern war ich vielleicht der sechste Theil des Publikums — durch Aufmerksamkeit, Antheil, inniges Lauschen, durch das lebhafteste Auffassen, und die Verwandlung meines Geistes in die mich ergreifende, belebende Idee. Sie sprechen Gedanken aus, die das Letzte sind in der Wirkung und das zu begreifende Ziel der Menschheit. So werden lange die feinsten, besten Wesen, wenn sie gleicher Stimmungen sich erinnern oder ihre Empfindungen im Geiste begreifen wollen, Ihre Gedanken in dem Schmuck Ihrer Rede wiederholen. Der Monolog[2] kann nicht oft genug gehört werden. Er reißt den Aufmerksamen hin in das Eigenthum Ihrer Seele. Anders ist alles mit uns! — Wallenstein, wie er durch einige Winke in Ihrem Schauspiel mir erscheint, oder,[3] wie ein anderes Kunstwerk von Ihnen einmal

[1] Jean Paul's Biographie von Spazier, Bd. 3, S. 226 und Bd. 4, S. 37 ff.

[2] Im 4. Auftritt des 1. Aufzugs.

[3] Dieses oder ist im Briefe dreimal unterstrichen.

erscheinen muß! — ist über das Schicksal erhaben, das traurige, das glückliche. Alles kann ihm nur Spiel sein, und so Verlust und Gewinnst. Ihn will, ihn braucht das Leben nicht mehr. In dieser Verwirrung — alles, alles drängt sich, um diesen Geist zu lösen und zu befreien. Die Freiheit, das Wehen der Geisteswelt ist uns nahe. Die Kunst selbst hat keine Regel mehr, und ihr höchstes Verdienst liegt in der Möglichkeit, daß ein ewiger Geist der Welt erscheine."

Das Leben dieser Freundin Schiller's verdiente in hohem Grade charakterisirt und eine Auswahl ihrer Briefe bekannt gemacht zu werden. Schiller nahm an ihren persönlichen Verhältnissen einen herzlichen Antheil, durch Wort und That. Sie „gab seiner Wahl das Zutrauen und die Hoffnung ihrer Seele" — und er bemühte sich um Hauslehrer für ihre Kinder. Nach dem Tod ihres Gemahls scheint sie durch den Krieg und den Verlust eines bedeutenden Processes in eine bedrängte Lage gekommen zu sein, wo sich denn Schiller ebenfalls als hülfreicher Freund bewährte. Um ihre Existenz zu sichern, kam sie auf den Gedanken, in Mainz ein weibliches Erziehungsinstitut zu errichten, und theilte ihrem Freunde den Plan dazu mit. Aus dem Briefe, den sie damals, im August 1800, hierüber von Heidelberg an ihn schrieb, entlehne ich einige Stellen. „Soll allgemeine Kultur, Entwickelung physischer und moralischer Kräfte erreicht werden, so kann es die Gesellschaft weit leichter bei dem weiblichen Geschlecht erreichen, als bei dem männlichen. Allen häuslichen Geschäften kann eine Frau vorstehen, und sie auch ausüben, und hiermit selbst sind so viele getrennte Fähigkeiten, Persönlichkeiten, Stände und Berufsgeschäfte vereinigt. Es ist wohl wahr, das Weib kann und soll nicht abstrahiren, sie bedarf der Wissenschaft zum Leben, nicht des Lebens für die Wissenschaft. Aber sie bedarf einer umfassenden Erkenntniß." — „Ich mag die Schriften für Frauenzimmer nicht, auch sind sie meistens schlecht, noch weniger Romane. Gar vieles in unsern Romanen wird nach fünfzig bis hundert Jahren nicht können verstanden werden. Die sonderbaren Martern, die man sich zugemuthet hat, werden vielleicht

nicht mehr sein — gewiß nicht, weil die Verhältnisse milder werden, und die Tücke und Willkühr nicht mehr so sehr durch Recht und Gesetz beschützt werden. Solche *auflösende* Romane — in dreifachem Sinn, auflösend für wirkliche Kraft des Geistes und Gemüths, aber auch auflösend für den Leidenden und Verstockten — kann unser Volk, Zeit, und beide Geschlechter, besonders das männliche, noch nicht entbehren. Hätte der rohe *Mann*, der so nicht so leicht Menschenrechte kennt, nicht noch Romane, wo von uns die Rede ist — er wüßte gar nichts von uns, als daß wir Thiere sind. Nein, nein, bis jetzt müssen die Frauen auch die aller sonderlichsten Romane in Schutz nehmen. Welch eine Abschweifung! Aber vom Roman ist ein leichter Uebergang zur *Phantasie*. Diese Dreifaltigkeit des Sinns, der Bildungsfähigkeit und der Empfindung, wie rein, wie leicht, wie immer emporstrebend muß sie erhalten werden! Ohne Phantasie ist ein Weib einfältig, mit einer verdorbenen unglückselig. Das Weib wird ganz verkehrt behandelt. Nach meiner Erfahrung wird es, wo es erzogen werden soll, so behandelt. In der Kindheit muß es denken; als Jungfrau muß sie spielend gefallen, nur als Weib soll sie arbeiten. Sie, der die Erhaltung der Schöpfung anvertraut ist, des Vermögens der Gesundheit, der Heiterkeit des Geistes und des Gemüthes, wird in den niedern Ständen mißhandelt, in den höhern aufs verächtlichste betrachtet und verhöhnt. — Verzeihen Sie, daß ich Sie hiermit ennuyire. Ich gebe diesem Räsonnement nicht einmal die Bedeutung eines *Traums*."

Man sieht schon hieraus Charlottens ernste Lebensansicht, die aus allen ihren Briefen spricht. So schrieb sie Schillern 1793 nach seiner Heimath aus Jena: „Sie bewohnen jetzo Schwaben, in einer interessanten Epoche, wo so manches Interesse rege sein — so viele Hoffnung blühen und absterben wird.[1] Viele glauben hier, es könne auch auf Sie von Einfluß sein! — Man sieht jetzt keinen fröhlichen Menschen mehr. Das Unglück unserer Tage gießt Allen Schwermuth in die Seele! Meine Nerven leiden. Der Name *Mensch*

[1] Anspielung auf die Thronveränderung in Würtemberg durch den Tod des Herzogs Karl.

erschrickt mich, und ich fliehe gern den Anblick dieser gequälten oder quälenden Gestalten! Verzeihen Sie diese Aeußerung. Ich möchte wohl lieber Ihnen etwas Annehmliches sagen, aber Sie erkennen meine Vorstellung und können mir vielleicht eine erheiternde Aussicht zeigen. Ach nein! Es ist wirklich zu egoistisch gewünscht. O wer ruft nicht jetzt mit Hamlet: O daß ich sehe, was ich sehe, und höre, was ich höre!" So von Gram erfüllt ist das hochgesinnte Weib durch die damaligen Mordscenen in Frankreich. In einem Briefe aus Weimar vom Jahr 1795 schildert sie ihr Mißbehagen an der dortigen Societät: „Ich habe nicht geschrieben, weil ich immer kommen wollte. Kälte, Kränklichkeit und auch oft Geschäfte und Leiden verhinderten es aber. Ich rede hier nicht von denen Leiden, gegen die ich mich passiv, sondern gegen die ich mich aktiv verhalten soll und muß. Darum darf ich auch die Gesellschaft nicht suchen, um mich über mich oder meine Vorsätze weder zu zerstreuen noch zu verwirren. Warum aber überhaupt mir die Gesellschaft wenig ist, habe ich heute in einem Briefe an Hölderlin[1] detaillirt. Die Gesellschaft hat sich hier im Ganzen verschlimmert — es ist kein Ton, keine Haltung, und selbst bei einigen kein Schein des Guten mehr. Unter den Bessern vermehren sich die Mißverständnisse immer mehr und daher die Trennungen. So ist z. B. Goethe nirgends mehr, wenigstens für mich, zu sehn und zu hören. Ich läugne nicht, daß, wenn er billig ist und gut, ich manchmal wünschte, um ihn zu sein, und das ist weder Schwäche noch Eitelkeit von mir. Aber mein Gemüth mag nicht hinab — es will hinauf! Letzt sah ich ihn — — ich will's Ihnen lieber erzählen. Auch leidet meine Brust sehr und das Reden greift mich außerordentlich an; wo ich also nur schlaffe, verworrene Dinge zu beantworten hätte, das vermeide ich lieber."

Daß die Weimar'sche Gesellschaft wirklich nicht viel besser war, deutet auch Frau von Wolzogen mehrmals an. Das Hofleben regte Bedürfnisse an, die weder es selbst noch die kleine Stadt befriedigen konnte. Als Goethe und Meyer mit der Aldobrandinischen Hochzeit sogar im Reisewagen von

[1] Er war, durch Schiller's Empfehlung, Hauslehrer bei ihr gewesen.

Italien zurückkehrten, schrieb Böttiger an Schiller: „Da wird denn hoffentlich wieder ein neuer Mittelpunkt freundlicher Zusammenkunft für uns arme, isolirte Weimaraner sein;" und der geheime Rath von Voigt äußert sich einmal: „Wer nicht mit sich selbst leben und aus sich selbst was nehmen kann, findet hier wenig Unterhaltung. Denn die fatale Politik ermüdet und trennt die Societät." Ein Grund mehr für Schiller, möglichst zurückgezogen zu leben.

Voigt selbst war einer von den ausgezeichneten Männern Weimar's, mit denen Schiller fortwährend in nahem Verhältniß blieb. Dieser treffliche Mann nahm auch an den trockensten Berufsarbeiten ein reges Interesse, wenn er einigen Nutzen und Dienst für seine Mitbürger aus ihnen hoffen konnte. Er erleichterte sich die Last des Aktenwesens und hielt sich bei dem Mechanismus der Geschäfte den Geist elastisch durch das freie Spiel der Dichtkunst. So schickte er einmal Schillern ein Gedicht zu, indem er schrieb: „Ich genoß eine Stunde voll Rührung im Park, als ich diese Worte aufzeichnete, und bin immer froh, wenn das Kanzleiwesen nicht alle Herzlichkeit aufgetrocknet hat." Als Voigt beim Herzog die Zusicherung erwirkt hatte, daß Schiller's Gehalt im Nothfalle verdoppelt werden solle,[1] benachrichtete der geheime Rath den Professor hievon mit den Worten: „Es ist mir eine besondere Freude, durch meine geringen Dienste zur Erfüllung Ihrer Wünsche beigetragen zu haben, in der eigennützigen Ueberzeugung, daß Sie nunmehr Ihren Freunden und unserer literarischen Republik in Jena ferner angehören werden und daß Sie mich Ihrer Seits ferner des Namens Ihres Freundes würdig halten, den ich mir so gern gebe." Als ihm Schiller die Geburt seines Sohnes Ernst anzeigte, und ihn mit Goethe zum Pathen bat, schrieb der liebenswürdige Mann: „Zunächst bei dem herzlichen Glückwunsche, den ich Ihnen zum zweiten Sohne abstatte, stehet mein eigenes werthes Ich, welches Ihnen einen fröhlichen Tag verdankt. In der That gab Ihre gütige Nachricht gleich heute früh meinem Tagewerk eine so fröhliche Richtung, daß die Menschen, die ich seitdem sprach, nicht

[1] Siehe Theil 3 S. 18.

mißvergnügt von mir gegangen sein werden — denn hiernach berechne ich immer meine froheren Tage." Und als ihm seine erste Tochter geboren war, schrieb Voigt: „Mein Glückwunsch zur neuen Vaterschaft ist Ihnen längst entgegen gegangen. Ihr Hauswesen wird doch nun erst vollständig, seitdem eine junge Muse leibhaftig bei Ihnen eingekehrt ist. Sie sollen und werden noch viele Freude erleben, und das wird, wenn Sie erlauben, die meinige sein." Schiller sandte ihm ein Exemplar seines Almanachs für 1798. Voigt dankte: „Sie bestreuen ein ödes Feld mit Blumen und verschönern mir es, wenn ich heim komme von meiner Arbeit. Empfehlen Sie uns Ihrer Frau Gemahlin. Es ist ein süßer Wahn, wenn man glaubt, daß geliebte Personen unser gedenken." Ein so freundschaftlich eingeleitetes Verhältniß knüpfte sich noch fester, als die Schiller'sche Familie sich nun in Weimar niedergelassen, und der edle, durch seine amtliche Stellung und Verbindung mit dem Hof höchst einflußreiche Mann leistete Schillern und seinem Schwager Wolzogen wesentliche Freundschaftsdienste.

Demselben Kreis der Gesellschaft gehörte auch Friedrich von Einsiedel an, welcher als geheimer Rath und Oberhofmeister in Weimar lebte, und sich unter andern poetischen Schriften besonders durch seine Bearbeitung der Brüder des Terenz für das Theater bekannt gemacht hat. Thätiger Eifer für Poesie und Schauspielkunst, die er auch theoretisch zu ergründen suchte, hielten ihn in Verbindung mit Schiller, und Frau von Wolzogen schildert ihn als einen heitern, kenntnißreichen Mann von kindlich naivem Sinn, gutmüthigem Humor und vollkommener Sicherheit im Umgange. Er schickte dem Dichter einmal eine Zeichnung des Wallenstein, nach einem Gemälde von van Dyke, das er von Wien mitgebracht, mit den Worten: „Wenn Sie Ihrem Helden einen Platz in Ihrem Zimmer einräumen wollen, so freut es mich — er ist, in der Zeichnung, ganz still und zahm, und wohl im Hause zu dulden."[1] Ob Schiller dagegen mit einem andern Literaten, dem frühern Erzieher des Prinzen Konstantin,

[1] Eine Skizze seines Lebens und seiner Persönlichkeit findet man in Weimar's Album S. 168 ff.

Major von Knebel, häufigen Umgang hatte, möchte ich bezweifeln. Uebrigens erschienen die von Knebel übersetzten Elegien des Properz, die ihn zuerst bekannt gemacht haben, ursprünglich zerstreut in den Horen.

Eine eigene Stellung hatte Schiller zu dem Oberkonsistorialrath und Gymnasialdirektor Böttiger. Er mochte ihn eigentlich nicht, und zürnte ihm einmal höchlich wegen der unbesonnenen Verwendung eines Manuskripts, aber er konnte den gelehrten, mit Allem bekannten Mann auch nicht entbehren und seine sich unterordnende und anschmiegende Dienstfertigkeit war nicht leicht abzuweisen. Man lernt das Verhältniß aus der Art kennen, wie sich Böttiger in seinen Briefen an Schiller gibt: „Endlich kann ich Ihnen, verehrungswürdiger Freund, dem Auftrage des Herrn geheimen Rathes Goethe gemäß, Dorothea, die schnellvermählte und längsterwartete, zuschicken. Das Exemplar von Seide ist der Frau Hofräthin bestimmt, der ich hochachtungsvoll die Hand küsse und wohl die Frage vorlegen möchte, welche von den neun Musen, die hier erscheinen, ihr die liebste sei?“ rc. Seit Schiller in Weimar lebte, stellte er sich Böttigern offenbar ferner und dessen Briefe aus dieser Zeit erheben sich selten über den „gehorsamen Diener“ und die „gefühlteste Verehrung.“ Böttiger erbittet sich oft nur eine mündliche Antwort an den Boten oder will eine ganz kurze oder gar keine, damit er ihn ja nicht mit Briefschreiben belästige, und bei den größten Gefälligkeiten, die er ihm erzeigt, „beobachtet er nur seine Schuldigkeit.“ Schiller holte sich öfters, z. B. als er seinen Ibykus dichtete, als er den Plan entwarf, den Warbeck zu dramatisiren, über historische Dinge Rath bei ihm, und mochte sich auch wohl seiner höchst feinen Kunsturtheile erfreuen. Freilich übereilte er sich auch bisweilen in seinen Aussprüchen, wie z. B. als er den Oktavio Piccolomini in einer Recension einen Buben nannte (was er, als es ihm Schiller verwies, reuig zurücknahm), und der gelehrte Mann sprach oft andern mehr nach, als daß er selbst dachte.

Wie Goethe Schillern von Böttiger, der ihm zuwider war und hauptsächlich durch ihn in Weimar nicht aufkommen konnte, abzog, so befreundete er ihn mit dem Maler,

Professor Heinrich Meyer, auf welchen jener bekanntlich außerordentlich viel hielt, und dieser schlichte Mann bildete auch einen starken Gegensatz gegen den sich nach allen Seiten verneigenden Böttiger. Meyer scheint sich ihm durch einen anspruchslosen, ehrlichen und ernsten Sinn achtbar gemacht und empfohlen zu haben. Er war ihm, wie in noch höherm Grade Goethen, dadurch von unschätzbarem Vortheil, daß er ihn in Verbindung mit der bildenden Kunst und ihren Erzeugnissen setzte und ihm Gelegenheit gab, seine Natur nach dieser Seite hin auszudehnen. Er war häufig als der dritte mit ihm und Goethen zusammen. Von eigentlicher idealer Bildung und höherer intellektueller Kultur scheint nicht viel in Meyer gewesen zu sein, was mit Schiller hätte korrespondiren können. Der Künstler war von der größten Dankbarkeit durchdrungen, daß Schiller ihm früher seine unorthographisch geschriebenen und schlecht stilisirten Aufsätze verbesserte und für die Horen brauchbar machte. Aus Mangel an Uebung, wie er sagt, wurde ihm das Schreiben sehr schwer, und er trieb die Schriftstellerei nur auf Antrieb und unter Beihülfe seiner Freunde. Seine an Schiller gerichteten Briefe sind ohne alles Originelle, fast ordinär.

So trat Schiller in Weimar in einen bunten Kreis von Persönlichkeiten und Beziehungen ein, ohne, wie gesagt, die Bande, die er in Jena geknüpft, zu lösen. Er besaß ja dort (bis in den Sommer 1802) auch noch sein Gartenhaus, welches er im Sommer zu bewohnen dachte! Aber, wie zu seinem Geschäft, so kehrte er von allen Menschen, die bewundernd, verehrend, liebend, oder auch oft neugierig und zudringlich, seinen Umgang, seine Gespräche, seinen Anblick suchten, zu Goethe zurück. Goethe's gewaltige Persönlichkeit und unbestechliches Kunsturtheil wogen ihm alles andere auf, so wie Goethe selbst den beglückenden Genuß seines Genius am leichtesten bei Schiller fand und sich in seiner Unterhaltung am willigsten die strenge Seele löste. Nur das Erzeugniß hielt er für tüchtig, welches die Probe vor dem kernfesten Verstande und der gediegensten Natur bestanden hatte. An der Rührung empfindsamer Seelen und dem wohlfeilen Beifall der Menge war ihm wenig gelegen. Die Journalkritik berührte

ihn kaum mehr, seit er des überwältigenden Eindrucks seiner Dichtung auf die Besten der Zeitgenossen gewiß war. Manche Journale, wie z. B. das von Merkel, wurden von den Freunden nie eines Blickes gewürdigt.

Seine Gesundheit war noch immer wenig befestigt. Was Garve einmal an ihn schrieb, findet nur eine allzu traurige Anwendung auf beide: „Es waltet, wie mir manchmal geschienen hat, ein unglückliches Schicksal über der Literatur Deutschlands, weil eine lange Kränklichkeit oder ein früher Tod das Loos so vieler derer ist, die im Stande wären, ihr Ehre zu machen.“ In dem ersten Winter, welchen er in Weimar zubrachte (von 1799 auf 1800) ließ er sich häufig in einer Sänfte austragen, um sich der Kälte weniger auszusetzen. Gegen das Frühjahr scheint er diese Vorsichtsmaßregel unterlassen zu haben. Da verfiel er aber in ein schweres Katarrhalfieber, welches seine Arbeiten auf einige Zeit gänzlich unterbrach und ihm selbst sogar lebensgefährlich schien. Er schrieb in ein Notizenbuch: „Anno 1800 war ich sehr krank.“[1] Welcher Leser möchte nicht Zeltern beistimmen: „O wie viel Schmerz und Freude macht mir der liebe Schiller, wenn der unter so vielen eigenen und fremden Leiden die trefflichsten Werke zur Welt setzt. Man muß ihn zehnfach verehren. Was soll denn ich prahlen, als wenn mir kein Finger wehe thäte, da sie mir alle wehe thun.“[2] Gewiß, sein beständiges Leiden erregt unser Bedauern eben so sehr, als die Geduld, mit welcher er sie ertrug, unsere Bewunderung — und als seine bescheidenen Ansprüche an Lebensglück unsere Rührung. „Leider,“ schreibt er gegen Ende März, „habe ich die schöne Luft nur vom Fenster aus genossen, aber auch so mich sehr daran gelabt.“ Er wagte sich dann wieder zum Hause hinaus aber „die gewaltsame Wirkung der Luft erschreckte ihn,“ und das Treppensteigen griff ihn sehr an.

Schiller's Hauptarbeit bis in die Mitte des Jahrs 1800 war mit einer kurzen Unterbrechung, während welcher er den Macbeth dem deutschen Theater gerecht machte, Maria

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 201.
[2] Briefwechsel mit Goethe, B. 6, S. 39.

Stuart. Von diesen Werken soll in den nächsten Kapiteln gesprochen werden. Hier betrachten wir nur noch einige kleinere Gedichte, welche dieses Jahr hervortrieb: An Goethe, als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte; die deutsche Muse und die Antiken zu Paris.

Schiller und Goethe suchten damals mehr, als je, das Theater emporzubringen. „Wir beriethen uns“, erzählt der letztere,[1] „über den Gedanken, die deutschen Stücke, die sich erhalten ließen, theils unverändert im Druck zu sammeln, theils aber verändert und ins Enge gezogen der neuern Zeit und ihrem Geschmack näher zu bringen. Eben dasselbe sollte mit ausländischen Stücken geschehen, eigene Arbeit jedoch durch eine solche Umbildung nicht verdrängt werden. Hier ist die Absicht unverkennbar, den deutschen Theatern den Grund zu einem soliden Repertorium zu legen, und der Eifer dieß zu leisten, spricht für die Ueberzeugung, wie nothwendig und wichtig, wie folgereich ein solches Unternehmen sei. Wir waren schon gewohnt, gemeinschaftlich zu handeln, und wie wir dabei verfuhren, ist bereits im Morgenblatt ausführlich vorgetragen. In das gegenwärtige Jahr (1800) fällt die Redaktion von Macbeth und die Uebersetzung von Mahomet.“

Goethe las diese Bearbeitung der Voltaire'schen Tragödie am 17. December 1799 dem Herzog und der Herzogin vor, wozu er auch seinen Freund einlud, und dieser verfertigte jene Verse an Goethe als eine Schutzschrift dieses Unternehmens. „Heute denke ich mich zu Hause zu halten,“ schreibt er am 8. Januar 1800, „und einen Versuch zu machen, ob ich meine Stanzen fertig bringen kann, damit wir das Publikum mit geladener Flinte bei der Aufführung des Mahomet erwarten können.“

Um diesen Prolog, welcher dem öffentlichen Urtheil über Goethe's Mahomet vorgreifend die Richtung geben oder wenigstens das Publikum auf den rechten Standpunkt stellen sollte, recht zu verstehen, müssen wir an Schiller's Ansicht über den Werth der dramatischen Kunst der Franzosen erinnern.

[1] Goethe's Werke, Ausgabe letzter Hand, B. 31, S. 83 f.

Schon in den Räubern bespöttelt Schiller unter dem Namen des Karl Moor die französische Tragödie, indem er z. B. seinen Helden in Bezug auf die großen Griechen und Römer sprechen läßt: „Kostbarer Ersatz eures verpraßten Blutes — wenn's glücklich geht, von einem französischen Tragödienschreiber auf Stelzen geschraubt und mit Drahtfäden gezogen zu werden.“ Dieser Ansicht blieb Schiller der Hauptsache nach treu: das kalt Verständige, das weitschweifig Deklamatorische und die angebetete Decenz der französischen Tragödie waren ihm zuwider.[1] Aber während er es für den Charakterruhm des gebildeten Mannes ansah, diese Klippe, welcher uns Alter und Kultur nothwendig entgegen führen, glücklich zu vermeiden, hielt er sich seit seiner Rückkehr zum Drama auch von der entgegengesetzten Manier der Engländer, von einer bunten und wilden Regellosigkeit, ferne, indem er den ächten dramatischen Stil in der Verbindung der Einheit und Mannigfaltigkeit suchte. Ja ich habe nachgewiesen, daß er in seiner dritten Periode praktisch und theoretisch der logischen Form und dem klassisch Regelmäßigen, durch seine Natur und Bildung dazu geführt und durch Goethe darin bestärkt, wirklich zu viel einräumte.[2] So näherte er sich, wie auch Goethe in seiner klassischen Periode, den Franzosen wieder, die er in der Jugend einseitig ganz verworfen hatte, ja er versöhnte sich von dieser Seite, während er in jeder andern Beziehung ewig von ihnen fern stand, um so mehr mit ihnen, da durch die neu aufgekommene romantische Schule wieder jene rohe Regellosigkeit in die Literatur einzubrechen drohte, die er und Goethe mit der vollendeten Dichtkunst für unverträglich hielten. Sein Urtheil über einige Stücke des Corneille in einem Briefe vom 31. Mai 1799 ist zu bezeichnend, als daß wir es nicht aufnehmen sollten: „Ich habe in diesen Tagen Corneille's Rodogüne, Pompée und Polyeucte gelesen und bin über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieser Werke, die ich seit zwanzig Jahren rühmen hörte, in Erstaunen gerathen. Handlung, dramatische Organisation, Charaktere, Sitten, Sprache, alles, selbst die Verse, bieten

[1] Siehe Theil 4, S. 143.

[2] Siehe Theil 4, S. 148 f., S. 188 und sonst.

die höchsten Blößen an, und die Barbarei einer sich erst bildenden Kunst reicht lange nicht hin, sie zu entschuldigen. Denn der falsche Geschmack, den man so oft auch in den geistreichsten Werken findet, wenn sie in einer rohen Zeit entstanden, dieser ist es nicht allein, nicht einmal vorzugsweise, was daran widerwärtig ist. Es ist die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gang der Handlung und der Mangel an Interesse fast durchaus. Die Weibercharaktere sind klägliche Fratzen, und ich habe noch nichts als das eigentlich Heroische glücklich behandelt gefunden; doch ist auch dieses an sich nicht sehr reichhaltige Ingredienz einförmig behandelt. Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im Ganzen etwas schwach ist. Nun bin ich in der That auf Voltaire's Tragödie sehr begierig, denn aus den Kritiken, die der letztere über Corneille gemacht, zu schließen, ist er über die Fehler desselben sehr klar gewesen."

Wenn man also die französische Tragödie für die deutsche Bühne ausarbeiten wollte, so mußte man sich, scheint es, an Voltaire halten. Goethe wählte dessen Mahomet.

„Ich habe nun auch den Anfang gemacht," schreibt Schiller am 15. Oktober 1799 an Goethe, „den Mahomet zu durchgehen und einiges dabei anzumerken, was ich auf den Freitag schicken will. So viel ist gewiß, wenn mit einem französischen und besonders Voltaire'schen Stück der Versuch gemacht werden sollte, so ist Mahomet am besten dazu gewählt worden. Durch seinen Stoff ist das Stück schon vor der Gleichgültigkeit bewahrt und die Behandlung hat weit weniger von der französischen Manier, als die übrigen Stücke, die mir einfallen. Sie selbst haben schon viel dafür gethan und werden, ohne große Mühe, noch einiges Bedeutende thun können. Ich zweifle daher nicht, der Erfolg wird der Mühe des Experiments werth sein. Dessenungeachtet würde ich Bedenken tragen, ähnliche Versuche mit andern französischen Stücken vorzunehmen, denn es gibt schwerlich noch ein zweites, das dazu tüchtig ist. Wenn man in der Uebersetzung die Manier zerstört, so

bleibt zu wenig poetisch Menschliches übrig, und behält man die Manier bei und sucht die Vorzüge derselben auch in der Uebersetzung geltend zu machen, so wird man das Publikum verscheuchen.“ Nachdem es hierauf Schiller auf eine vortreffliche Weise ausgeführt hat, wie der ganze innere Geist dieser Stücke auf dem zweischenklichten Wesen des Alexandriners und auf der Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Kouplet zu machen, sich gründe, so schließt er mit folgenden Worten: „Da nun in der Uebersetzung mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims die ganze Basis weggenommen ist, worauf diese Stücke erbaut wurden; so können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht, da die Ursache weggefallen ist. Ich fürchte also, wir werden in dieser Quelle wenig Neues für unsere deutsche Bühne schöpfen können, wenn es nicht etwa die bloßen Stoffe sind.“

Zu seiner Bearbeitung des Mahomet lieferte jetzt Schiller Goethen die schätzbarsten Ideen [1], und als die Arbeit fertig war, rechtfertigte er ihren Zweck gegen leicht möglichen Mißverstand und gegen Uebelwollende in dem trefflichen Gedicht, welches uns zu diesem weiter ausholenden Berichte Anlaß gegeben hat.

Durchlesen wir das Gedicht, so hören wir zuerst das Publikum sich verwundernd fragen, wie Goethe, welcher schon als Jüngling durch seinen Götz von Berlichingen das deutsche Drama von dem falschen Regelzwang der Franzosen befreite, jetzt auf der Mittagshöhe seiner Meisterschaft die fremde, veraltete Kunst wieder auf die vaterländische Bühne zurückbringe? Dieser Meinung stimmt in der zweiten und in den beiden folgenden Strophen der Dichter darin bei, daß der deutsche Genius, den bessern Mustern der Griechen und der Britten folgend, sich eine eigenthümliche einheimische Kunst geschaffen habe. An dem Hofe eines Despoten, wie Ludwig's XIV., könne die Kunst das Edle nicht gestalten, denn sie gedeihe nur in der Freiheit; und unter dem Druck jener willkührlichen Formen könne und dürfe sie „die Menschheit in ihrer Wahrheit nicht zeichnen.“ [2] Denn das Edle der Kunst —

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 192 ff.
[2] Schiller's Werke in E. Bd., S. 1161. 2. m. (Oktavausg. Bd. 11, S. 472.)

„Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen.“

Das ist also Goethe's Absicht nicht, fährt der Dichter fort, Unmögliches anstrebend, „uns zurückzuführen zu den Tagen charakterloser Minderjährigkeit“ ꝛc., und es ist in dieser berühmten Stanze ein höherer Schwung und ein, den Gegenstand überragender allgemeiner Inhalt, der uns an die Worte im Don Karlos (Akt 3, Scene 10), welche Marquis Posa zu Philipp sagt, auffallend erinnert:

„Sie wollen
Allein in ganz Europa — sich dem Rade
Des Weltverhängnisses, das unaufhaltsam
In vollem Laufe rollt, entgegen werfen?
Mit Menschenarm in seine Speichen fallen?
Sie werden nicht!“ ꝛc.

Die fünfte Stanze („Erweitert jetzt“ ꝛc.) schildert dann mit einigen Meisterzügen die neuere deutsche Tragödie im Gegensatz gegen die altfranzösische. Die Bühne hat sich (wie es auch im Prolog zum Wallenstein und in den Distichen „Shakspeare's Schatten“ gefordert wird) „über des Bürgerlebens engen Kreis“ zu einer Welt erweitert; sie hat sich von dem deklamatorischen Wortgepränge der Franzosen [1] gereinigt; sie hat die „angebetete Decenz“ derselben verbannt, so daß der Held in seiner vollen Menschheit erscheinen kann und im Ausdruck der Leidenschaft durch keine willkührliche Anstandsgesetze gebunden ist. Der Dichter setzt hinzu:

„Und in der Wahrheit findet man das Schöne.“

welcher Vers in jenen Ausspruch eingreift: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches so viele falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen,“ [2] und mit besonderm Nachdruck hält Schiller in dem Gedichte den Franzosen überall nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit zur Beschämung entgegen.

[1] Siehe Theil 4, S. 143 f.
[2] Briefwechsel mit Goethe, Theil 3, S. 160.

Dagegen schildert er von der sechsten Stanze an, einlenkend, was zu Gunsten der französischen Tragiker gesagt werden kann. Zuerst soll nicht die bloße rohe, sondern es soll die idealisirte Natur auf der Bühne erscheinen — wie er denn meinte, man müsse durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung vom Theater der Kunst Luft und Licht verschaffen.[1] Jedes Wort, was hier über den Schein im Gegensatz der Wirklichkeit und des Sinnenwahns, über die Kunst im Gegensatz der Natur, über die Aufrichtigkeit der wahren tragischen Muse, durch eine bloße Fabel zu gefallen, gesagt ist, findet seine bestimmte Erklärung in früher Erörtertem,[2] und das herrliche Bild von den Schatten im acherontischen Kahn bezieht sich auf Ideal und Leben („das Reich der Schatten").[3] Man kann bei den beiden Stanzen auch an das Distichon aus Shakspeare's Schatten erinnern:

„O die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder,
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt."

Das Zweite ist, daß keine phantastische, verwirrende Regellosigkeit, sondern eine kunstvolle Behandlung in dem Schauspiele herrsche, durch welche die Gattungen (das niedrig Komische von dem hoch Tragischen) geschieden werden. In beiden Vorzügen, in der Idealisirung der rohen Natur und in der Festhaltung einer strengen Kunstform, welche auch die prosaische Darstellung ausschließt,[4] sollen uns die Franzosen Führer zum Bessern werden. In der letzten Strophe, wo schließlich ihre Vorzüge und Mängel gegen einander abgewogen werden, liegt der Hauptinhalt des Ganzen.

Dieser Prolog zu Mahomet ist ein Seitenstück des Prologs zu Wallenstein. Der Ausdruck in beiden Gedichten ist gleich gewählt und rein, die Anlage auf ähnliche Weise kunstvoll und der Gehalt in beiden bedeutend: aber der Gegenstand in dem Wallenstein'schen Prolog ist anziehender und poetischer. In der dritten Periode ist unser Zueignungsgedicht das vorzüglichste Lehrgedicht über Poesie, wie in der zweiten Periode

[1] Siehe Theil 4, S. 139.
[2] Siehe Theil 3, S. 33, S. 374, Theil 4, S. 139.
[3] Siehe Theil 3, S. 138 f.
[4] Siehe Theil 3, S. 316 ff.

die **Künstler** das einzige. Aber die Aufgabe in den Künstlern ist allgemeiner, das Interesse in diesen Stanzen ist partikulär, mehr formel, und trockener, so sehr es der Dichter auch zu beseelen wußte.

Schiller verfaßte in demselben Jahr noch zwei kleine Gedichte von didaktischem Charakter, die ebenfalls die Franzosen berühren. **Die deutsche Muse**, „Kein Augustisch Alter blühte“ &c. ist ganz aus dem vorigen Gedicht, besonders aus der zweiten und dritten Stanze, geschöpft. Die Verse

„**Selbst** in der Künste Heiligthum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,“

sind hier nicht mit Bezug auf das Ausland gesagt, sondern auf die deutschen Fürsten und Großen angewandt, welche die vaterländische Dichtung nicht pflegten. Unbeschützt, ja unbeachtet blühte sie eigenthümlich und um so kräftiger und seelenvoller empor, da der verlassene Deutsche nur in seinem **Herzen** den begeisternden Antrieb finden konnte und die größte Selbstthätigkeit aufbieten mußte. Diese innige Seelen- und Herzensfülle der deutschen Poesie [1] spottet denn auch der Regeln Zwang — oder, wie es im Prolog heißt: „des falschen Anstands prunkenden Geberden.“ Keine willkührliche Hofconvenienz ist für sie Gesetz. Dieß ist der alleinige polemische Zug dieser Verse, welche die Trefflichkeit der deutschen Poesie hervorstellen, während der Prolog den Vorzügen der französischen Tragödie Gerechtigkeit widerfahren läßt. Es ist als ob der Dichter einen für die Franzosen allzu günstigen Eindruck des Prologs habe schwächen wollen. Jede Vorliebe wehrt er endlich auch in den, in demselben Jahre verfaßten Strophen: **die Antiken zu Paris**, ab. Wir haben dieses Gedicht, in welchem er die warme Begeisterung des Herzens für den wahren Genuß von Kunstwerken eben so fordert, wie in den beiden vorhergehenden Stücken zur Hervorbringung, schon früher erklärt. [2] Alle diese didaktischen Gedichte, wie auch die hierher gehörigen: **das Mädchen von Orleans** und **Wilhelm Tell**, die wir später zu nennen haben, beziehen sich auf einen bestimmten

[1] Siehe Theil 3, S. 246.
[2] Siehe Theil 3, S. 164.

Fall, sind durch eine Gelegenheit entstanden, während die Künstler und alle Produkte der Ideendichtung ganz aus allgemeinen Gedanken herausgearbeitet sind. Nachdem sich Schiller einmal durch die Xenien dem wirklichen Leben angeschlossen hatte und so zu einer konkretern Poesie geführt worden war, [1] hielt er sich fortwährend in dieser Bahn, ohne je wieder zu jener ersten Klasse [2] zurück zu kehren.

[1] Siehe Theil 3, S. 211 und S. 235.
[2] Siehe Theil 3, S. 130 und 134 ff.

Siebentes Kapitel.

Maria Stuart.

Maria Stuart ward, wie früher erzählt worden ist, nach den erforderlichen Vorstudien, am 4. Juni 1799 begonnen, und das schöne Wetter erweckte in dem kleinen Gartenzimmer bei Jena eine recht gute Stimmung für die Arbeit, die sich auf festem Boden zwar langsam, aber sicher aufbaute. Schiller hatte sein Werk kaum angefangen, als schon, und zwar binnen acht Tagen zwei Anträge von Buchhändlern und Uebersetzern aus England an ihn ergingen, das Stück im Manuskript dahin zu schicken. In der Nacht zwischen dem vier und fünf und zwanzigsten Juli ward der erste Akt vollendet und am folgenden Tag sogleich der zweite angefangen. Am sechs und zwanzigsten August war der zweite fertig und am nächsten Tag ward sogleich zum dritten Akt fortgeschritten. Am sechszehnten September wurden die beiden ersten Akte Goethen vorgelesen. Nachdem der Dichter nun nach der, durch den Almanach verursachten Pause vom dritten bis dreißigsten September, wieder zu seinem Drama zurückgekehrt war, wurde er bald darauf durch die Niederkunft und Krankheit seiner Frau und durch seinen Umzug nach Weimar in seiner Arbeit unterbrochen. Es mochten

damals die drei ersten Akte ausgearbeitet sein. In Weimar machte dann die Uebersetzung des Macbeth eine neue Diversion, bis Anfangs April 1800, und bald fiel er in jenes lebensgefährliche Katharralfieber, von welchem schon in dem vorhergehenden Kapitel gesprochen worden ist. Nach überstandener Krankheit wandte er sich mit neuem Eifer zur Vollendung seiner Tragödie zurück. Als die vier ersten Akte geschrieben waren, lud er im Mai eine kleine Gesellschaft zu sich ein, worunter die Demoiselle Jagemann war. Nach dem Nachtessen las er die fertigen Scenen vor, und diese ausgezeichnete Schauspielerin verstand sich dazu, die Rolle der Elisabeth zu übernehmen, deren Darstellung die meiste Kunst zu erfordern schien. [1] Endlich begab sich Schiller, um den letzten Akt ungestört ausarbeiten zu können, nach dem herzoglichen Schloß Ettersburg, welches auf einer, rings vom Walde umgebenen Anhöhe liegt. Er pflegte, wenn er durch Besuch unterbrochen wurde, öfters im Scherz zu sagen, er wünschte, daß ein Potentat ihm Gefährliches zutraute und ihn einige Zeit auf eine Bergfeste mit schöner Aussicht einsperrte, ihm aber nichts abgehen und ihn auch auf den Wällen herumspazieren ließe. Da sollten Werke so recht aus Einem Guß entstehen! Und so rieth er auch Goethen einmal, sich in den dicksten Thüringer Wald oder auf eine andere Wartburg zurückzuziehen. In jenem Asyl zu Ettersburg vollendete der glückliche Freund der einsamen Natur sein Werk, als die Proben der ersten Aufzüge längst begonnen hatten und der Tag der Darstellung nicht mehr fern war. Maria Stuart wurde am vierzehnten Juni 1800, unmittelbar vor der Abreise der Gesellschaft nach Lauchstädt gegeben und spielte in dieser ersten Aufführung vier Stunden. Madame Vohs stellte die Maria dar; sie ließ aber in die Leiden des schönen Weibes die Würde der gekränkten Königin untergehen. Demoiselle Jagemann feierte als Elisabeth über sie einen entschiedenen Triumph.

Mit welchem Beifall das Drama aufgenommen wurde, mag man aus nachfolgender Stelle eines Briefes des Schauspielers Heinrich Becker an Schiller aus Lauchstädt ersehen,

[1] Zeitung für die elegante Welt. März 1823. Nro. 49. Vergl. Weimar's Album 1840. S. 149 ff.

Stuart. Von diesen Werken soll in den nächsten Kapiteln gesprochen werden. Hier betrachten wir nur noch einige kleinere Gedichte, welche dieses Jahr hervortrieb: An Goethe, als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte; die deutsche Muse und die Antiken zu Paris.

Schiller und Goethe suchten damals mehr, als je, das Theater emporzubringen. „Wir beriethen uns“, erzählt der letztere,[1] „über den Gedanken, die deutschen Stücke, die sich erhalten ließen, theils unverändert im Druck zu sammeln, theils aber verändert und ins Enge gezogen der neuern Zeit und ihrem Geschmack näher zu bringen. Eben dasselbe sollte mit ausländischen Stücken geschehen, eigene Arbeit jedoch durch eine solche Umbildung nicht verdrängt werden. Hier ist die Absicht unverkennbar, den deutschen Theatern den Grund zu einem soliden Repertorium zu legen, und der Eifer dieß zu leisten, spricht für die Ueberzeugung, wie nothwendig und wichtig, wie folgereich ein solches Unternehmen sei. Wir waren schon gewohnt, gemeinschaftlich zu handeln, und wie wir dabei verfuhren, ist bereits im Morgenblatt ausführlich vorgetragen. In das gegenwärtige Jahr (1800) fällt die Redaktion von Macbeth und die Uebersetzung von Mahomet.“

Goethe las diese Bearbeitung der Voltaire'schen Tragödie am 17. December 1799 dem Herzog und der Herzogin vor, wozu er auch seinen Freund einlud, und dieser verfertigte jene Verse an Goethe als eine Schutzschrift dieses Unternehmens. „Heute denke ich mich zu Hause zu halten,“ schreibt er am 8. Januar 1800, „und einen Versuch zu machen, ob ich meine Stanzen fertig bringen kann, damit wir das Publikum mit geladener Flinte bei der Aufführung des Mahomet erwarten können.“

Um diesen Prolog, welcher dem öffentlichen Urtheil über Goethe's Mahomet vorgreifend die Richtung geben oder wenigstens das Publikum auf den rechten Standpunkt stellen sollte, recht zu verstehen, müssen wir an Schiller's Ansicht über den Werth der dramatischen Kunst der Franzosen erinnern.

[1] Goethe's Werke, Ausgabe letzter Hand, B. 31, S. 83 f.

Schon in den Räubern bespöttelt Schiller unter dem Namen des Karl Moor die französische Tragödie, indem er z. B. seinen Helden in Bezug auf die großen Griechen und Römer sprechen läßt: „Kostbarer Ersatz eures verpraßten Blutes — wenn's glücklich geht, von einem französischen Tragödienschreiber auf Stelzen geschraubt und mit Drahtfäden gezogen zu werden." Dieser Ansicht blieb Schiller der Hauptsache nach treu: das kalt Verständige, das weitschweifig Deklamatorische und die angebetete Decenz der französischen Tragödie waren ihm zuwider.[1] Aber während er es für den Charakterruhm des gebildeten Mannes ansah, diese Klippe, welcher uns Alter und Kultur nothwendig entgegen führen, glücklich zu vermeiden, hielt er sich seit seiner Rückkehr zum Drama auch von der entgegengesetzten Manier der Engländer, von einer bunten und wilden Regellosigkeit, ferne, indem er den ächten dramatischen Stil in der Verbindung der Einheit und Mannigfaltigkeit suchte. Ja ich habe nachgewiesen, daß er in seiner dritten Periode praktisch und theoretisch der logischen Form und dem klassisch Regelmäßigen, durch seine Natur und Bildung dazu geführt und durch Goethe darin bestärkt, wirklich zu viel einräumte.[2] So näherte er sich, wie auch Goethe in seiner klassischen Periode, den Franzosen wieder, die er in der Jugend einseitig ganz verworfen hatte, ja er versöhnte sich von dieser Seite, während er in jeder andern Beziehung ewig von ihnen fern stand, um so mehr mit ihnen, da durch die neu aufgekommene romantische Schule wieder jene rohe Regellosigkeit in die Literatur einzubrechen drohte, die er und Goethe mit der vollendeten Dichtkunst für unverträglich hielten. Sein Urtheil über einige Stücke des Corneille in einem Briefe vom 31. Mai 1799 ist zu bezeichnend, als daß wir es nicht aufnehmen sollten: „Ich habe in diesen Tagen Corneille's Rodogüne, Pompée und Polyeucte gelesen und bin über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieser Werke, die ich seit zwanzig Jahren rühmen hörte, in Erstaunen gerathen. Handlung, dramatische Organisation, Charaktere, Sitten, Sprache, alles, selbst die Verse, bieten

[1] Siehe Theil 4, S. 143.
[2] Siehe Theil 4, S. 148 f., S. 188 und sonst.

die höchsten Blößen an, und die Barbarei einer sich erst bildenden Kunst reicht lange nicht hin, sie zu entschuldigen. Denn der falsche Geschmack, den man so oft auch in den geistreichsten Werken findet, wenn sie in einer rohen Zeit entstanden, dieser ist es nicht allein, nicht einmal vorzugsweise, was daran widerwärtig ist. Es ist die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gang der Handlung und der Mangel an Interesse fast durchaus. Die Weibercharaktere sind klägliche Fratzen, und ich habe noch nichts als das eigentlich Heroische glücklich behandelt gefunden; doch ist auch dieses an sich nicht sehr reichhaltige Ingredienz einförmig behandelt. Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im Ganzen etwas schwach ist. Nun bin ich in der That auf Voltaire's Tragödie sehr begierig, denn aus den Kritiken, die der letztere über Corneille gemacht, zu schließen, ist er über die Fehler desselben sehr klar gewesen."

Wenn man also die französische Tragödie für die deutsche Bühne ausarbeiten wollte, so mußte man sich, scheint es, an Voltaire halten. Goethe wählte dessen Mahomet.

„Ich habe nun auch den Anfang gemacht," schreibt Schiller am 15. Oktober 1799 an Goethe, „den Mahomet zu durchgehen und einiges dabei anzumerken, was ich auf den Freitag schicken will. So viel ist gewiß, wenn mit einem französischen und besonders Voltaire'schen Stück der Versuch gemacht werden sollte, so ist Mahomet am besten dazu gewählt worden. Durch seinen Stoff ist das Stück schon vor der Gleichgültigkeit bewahrt und die Behandlung hat weit weniger von der französischen Manier, als die übrigen Stücke, die mir einfallen. Sie selbst haben schon viel dafür gethan und werden, ohne große Mühe, noch einiges Bedeutende thun können. Ich zweifle daher nicht, der Erfolg wird der Mühe des Experiments werth sein. Dessenungeachtet würde ich Bedenken tragen, ähnliche Versuche mit andern französischen Stücken vorzunehmen, denn es gibt schwerlich noch ein zweites, das dazu tüchtig ist. Wenn man in der Uebersetzung die Manier zerstört, so

bleibt zu wenig poetisch Menschliches übrig, und behält man die Manier bei und sucht die Vorzüge derselben auch in der Uebersetzung geltend zu machen, so wird man das Publikum verscheuchen." Nachdem es hierauf Schiller auf eine vortreffliche Weise ausgeführt hat, wie der ganze innere Geist dieser Stücke auf dem zweischenklichten Wesen des Alexandriners und auf der Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Kouplet zu machen, sich gründe, so schließt er mit folgenden Worten: „Da nun in der Uebersetzung mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims die ganze Basis weggenommen ist, worauf diese Stücke erbaut wurden; so können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht, da die Ursache weggefallen ist. Ich fürchte also, wir werden in dieser Quelle wenig Neues für unsere deutsche Bühne schöpfen können, wenn es nicht etwa die bloßen Stoffe sind."

Zu seiner Bearbeitung des Mahomet lieferte jetzt Schiller Goethen die schätzbarsten Ideen [1], und als die Arbeit fertig war, rechtfertigte er ihren Zweck gegen leicht möglichen Mißverstand und gegen Uebelwollende in dem trefflichen Gedicht, welches uns zu diesem weiter ausholenden Berichte Anlaß gegeben hat.

Durchlesen wir das Gedicht, so hören wir zuerst das Publikum sich verwundernd fragen, wie Goethe, welcher schon als Jüngling durch seinen Götz von Berlichingen das deutsche Drama von dem falschen Regelzwang der Franzosen befreite, jetzt auf der Mittagshöhe seiner Meisterschaft die fremde, veraltete Kunst wieder auf die vaterländische Bühne zurückbringe? Dieser Meinung stimmt in der zweiten und in den beiden folgenden Strophen der Dichter darin bei, daß der deutsche Genius, den bessern Mustern der Griechen und der Britten folgend, sich eine eigenthümliche einheimische Kunst geschaffen habe. An dem Hofe eines Despoten, wie Ludwig's XIV., könne die Kunst das Edle nicht gestalten, denn sie gedeihe nur in der Freiheit; und unter dem Druck jener willkührlichen Formen könne und dürfe sie „die Menschheit in ihrer Wahrheit nicht zeichnen." [2] Denn das Edle der Kunst —

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 192 ff.

[2] Schiller's Werke in E. Bd., S. 1161. 2. m. (Oktavausg. Bd. 11, S. 472.)

„Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen."

Das ist also Goethe's Absicht nicht, fährt der Dichter fort, Unmögliches anstrebend, „uns zurückzuführen zu den Tagen charakterloser Minderjährigkeit" 2c., und es ist in dieser berühmten Stanze ein höherer Schwung und ein, den Gegenstand überragender allgemeiner Inhalt, der uns an die Worte im Don Karlos (Akt 3, Scene 10), welche Marquis Posa zu Philipp sagt, auffallend erinnert:

„Sie wollen
Allein in ganz Europa — sich dem Rade
Des Weltverhängnisses, das unaufhaltsam
In vollem Laufe rollt, entgegen werfen?
Mit Menschenarm in seine Speichen fallen?
Sie werden nicht!" 2c.

Die fünfte Stanze („Erweitert jetzt" 2c.) schildert dann mit einigen Meisterzügen die neuere deutsche Tragödie im Gegensatz gegen die altfranzösische. Die Bühne hat sich (wie es auch im Prolog zum Wallenstein und in den Distichen „Shakspeare's Schatten" gefordert wird) „über des Bürgerlebens engen Kreis" zu einer Welt erweitert; sie hat sich von dem deklamatorischen Wortgepränge der Franzosen [1] gereinigt; sie hat die „angebetete Decenz" derselben verbannt, so daß der Held in seiner vollen Menschheit erscheinen kann und im Ausdruck der Leidenschaft durch keine willkührliche Anstandsgesetze gebunden ist. Der Dichter setzt hinzu:

„Und in der Wahrheit findet man das Schöne,"

welcher Vers in jenen Ausspruch eingreift: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches so viele falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen," [2] und mit besonderm Nachdruck hält Schiller in dem Gedichte den Franzosen überall nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit zur Beschämung entgegen.

[1] Siehe Theil 4, S. 143 f.
[2] Briefwechsel mit Goethe, Theil 3, S. 160.

Dagegen schildert er von der sechsten Stanze an, einlenkend, was zu Gunsten der französischen Tragiker gesagt werden kann. Zuerst soll nicht die bloße rohe, sondern es soll die idealisirte Natur auf der Bühne erscheinen — wie er denn meinte, man müsse durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung vom Theater der Kunst Luft und Licht verschaffen.[1] Jedes Wort, was hier über den Schein im Gegensatz der Wirklichkeit und des Sinnenwahns, über die Kunst im Gegensatz der Natur, über die Aufrichtigkeit der wahren tragischen Muse, durch eine bloße Fabel zu gefallen, gesagt ist, findet seine bestimmte Erklärung in früher Erörtertem,[2] und das herrliche Bild von den Schatten im acherontschen Kahn bezieht sich auf Ideal und Leben („das Reich der Schatten").[3] Man kann bei den beiden Stanzen auch an das Distichon aus Shakspeare's Schatten erinnern:

„O die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder,
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt."

Das Zweite ist, daß keine phantastische, verwirrende Regellosigkeit, sondern eine kunstvolle Behandlung in dem Schauspiele herrsche, durch welche die Gattungen (das niedrig Komische von dem hoch Tragischen) geschieden werden. In beiden Vorzügen, in der Idealisirung der rohen Natur und in der Festhaltung einer strengen Kunstform, welche auch die prosaische Darstellung ausschließt,[4] sollen uns die Franzosen Führer zum Bessern werden. In der letzten Strophe, wo schließlich ihre Vorzüge und Mängel gegen einander abgewogen werden, liegt der Hauptinhalt des Ganzen.

Dieser Prolog zu Mahomet ist ein Seitenstück des Prologs zu Wallenstein. Der Ausdruck in beiden Gedichten ist gleich gewählt und rein, die Anlage auf ähnliche Weise kunstvoll und der Gehalt in beiden bedeutend: aber der Gegenstand in dem Wallenstein'schen Prolog ist anziehender und poetischer. In der dritten Periode ist unser Zueignungsgedicht das vorzüglichste Lehrgedicht über Poesie, wie in der zweiten Periode

[1] Siehe Theil 4, S. 139.
[2] Siehe Theil 3, S. 33, S. 374, Theil 4, S. 139.
[3] Siehe Theil 3, S. 138 f.
[4] Siehe Theil 3, S. 316 ff.

die Künstler das einzige. Aber die Aufgabe in den Künstlern ist allgemeiner, das Interesse in diesen Stanzen ist partikulär, mehr formel, und trockener, so sehr es der Dichter auch zu beseelen wußte.

Schiller verfaßte in demselben Jahr noch zwei kleine Gedichte von didaktischem Charakter, die ebenfalls die Franzosen berühren. Die deutsche Muse, „Kein Augustisch Alter blühte" rc. ist ganz aus dem vorigen Gedicht, besonders aus der zweiten und dritten Stanze, geschöpft. Die Verse

„Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,"

sind hier nicht mit Bezug auf das Ausland gesagt, sondern auf die deutschen Fürsten und Großen angewandt, welche die vaterländische Dichtung nicht pflegten. Unbeschützt, ja unbeachtet blühte sie eigenthümlich und um so kräftiger und seelenvoller empor, da der verlassene Deutsche nur in seinem Herzen den begeisternden Antrieb finden konnte und die größte Selbstthätigkeit aufbieten mußte. Diese innige Seelen- und Herzensfülle der deutschen Poesie [1] spottet denn auch der Regeln Zwang — oder, wie es im Prolog heißt: „des falschen Anstands prunkenden Geberden." Keine willkührliche Hofconvenienz ist für sie Gesetz. Dieß ist der alleinige polemische Zug dieser Verse, welche die Trefflichkeit der deutschen Poesie hervorstellen, während der Prolog den Vorzügen der französischen Tragödie Gerechtigkeit widerfahren läßt. Es ist als ob der Dichter einen für die Franzosen allzu günstigen Eindruck des Prologs habe schwächen wollen. Jede Vorliebe wehrt er endlich auch in den, in demselben Jahre verfaßten Strophen: die Antiken zu Paris, ab. Wir haben dieses Gedicht, in welchem er die warme Begeisterung des Herzens für den wahren Genuß von Kunstwerken eben so fordert, wie in den beiden vorhergehenden Stücken zur Hervorbringung, schon früher erklärt. [2] Alle diese didaktischen Gedichte, wie auch die hierher gehörigen: das Mädchen von Orleans und Wilhelm Tell, die wir später zu nennen haben, beziehen sich auf einen bestimmten

[1] Siehe Theil 3, S. 246.
[2] Siehe Theil 3, S. 164.

Fall, sind durch eine Gelegenheit entstanden, während die *Künstler* und alle Produkte der Ideendichtung ganz aus allgemeinen Gedanken herausgearbeitet sind. Nachdem sich Schiller einmal durch die Xenien dem wirklichen Leben angeschlossen hatte und so zu einer konkretern Poesie geführt worden war,[1] hielt er sich fortwährend in dieser Bahn, ohne je wieder zu jener ersten Klasse[2] zurück zu kehren.

[1] Siehe Theil 3, S. 211 und S. 235.
[2] Siehe Theil 3, S. 130 und 134 ff.

Siebentes Kapitel.

Maria Stuart.

Maria Stuart ward, wie früher erzählt worden ist, nach den erforderlichen Vorstudien, am 4. Juni 1799 begonnen, und das schöne Wetter erweckte in dem kleinen Gartenzimmer bei Jena eine recht gute Stimmung für die Arbeit, die sich auf festem Boden zwar langsam, aber sicher aufbaute. Schiller hatte sein Werk kaum angefangen, als schon, und zwar binnen acht Tagen zwei Anträge von Buchhändlern und Uebersetzern aus England an ihn ergingen, das Stück im Manuskript dahin zu schicken. In der Nacht zwischen dem vier und fünf und zwanzigsten Juli ward der erste Akt vollendet und am folgenden Tag sogleich der zweite angefangen. Am sechs und zwanzigsten August war der zweite fertig und am nächsten Tag ward sogleich zum dritten Akt fortgeschritten. Am sechszehnten September wurden die beiden ersten Akte Goethen vorgelesen. Nachdem der Dichter nun nach der, durch den Almanach verursachten Pause vom dritten bis dreißigsten September, wieder zu seinem Drama zurückgekehrt war, wurde er bald darauf durch die Niederkunft und Krankheit seiner Frau und durch seinen Umzug nach Weimar in seiner Arbeit unterbrochen. Es mochten

damals die drei ersten Akte ausgearbeitet sein. In Weimar machte dann die Uebersetzung des Macbeth eine neue Diversion, bis Anfangs April 1800, und bald fiel er in jenes lebensgefährliche Katharralfieber, von welchem schon in dem vorhergehenden Kapitel gesprochen worden ist. Nach überstandener Krankheit wandte er sich mit neuem Eifer zur Vollendung seiner Tragödie zurück. Als die vier ersten Akte geschrieben waren, lud er im Mai eine kleine Gesellschaft zu sich ein, worunter die Demoiselle Jagemann war. Nach dem Nachtessen las er die fertigen Scenen vor, und diese ausgezeichnete Schauspielerin verstand sich dazu, die Rolle der Elisabeth zu übernehmen, deren Darstellung die meiste Kunst zu erfordern schien.[1] Endlich begab sich Schiller, um den letzten Akt ungestört ausarbeiten zu können, nach dem herzoglichen Schloß Ettersburg, welches auf einer, rings vom Walde umgebenen Anhöhe liegt. Er pflegte, wenn er durch Besuch unterbrochen wurde, öfters im Scherz zu sagen, er wünschte, daß ein Potentat ihm Gefährliches zutraute und ihn einige Zeit auf eine Bergfeste mit schöner Aussicht einsperrte, ihm aber nichts abgehen und ihn auch auf den Wällen herumspazieren ließe. Da sollten Werke so recht aus Einem Guß entstehen! Und so rieth er auch Goethen einmal, sich in den dicksten Thüringer Wald oder auf eine andere Wartburg zurückzuziehen. In jenem Asyl zu Ettersburg vollendete der glückliche Freund der einsamen Natur sein Werk, als die Proben der ersten Aufzüge längst begonnen hatten und der Tag der Darstellung nicht mehr fern war. Maria Stuart wurde am vierzehnten Juni 1800, unmittelbar vor der Abreise der Gesellschaft nach Lauchstädt gegeben und spielte in dieser ersten Aufführung vier Stunden. Madame Vohs stellte die Maria dar; sie ließ aber in die Leiden des schönen Weibes die Würde der gekränkten Königin untergehen. Demoiselle Jagemann feierte als Elisabeth über sie einen entschiedenen Triumph.

Mit welchem Beifall das Drama aufgenommen wurde, mag man aus nachfolgender Stelle eines Briefes des Schauspielers Heinrich Becker an Schiller aus Lauchstädt ersehen,

[1] Zeitung für die elegante Welt. März 1823. Nro. 49. Vergl. Weimar's Album 1840. S. 149 ff.

wo es zuerst am 3. Juli 1800 auf der Scene erschien. „Das Stück hat so gefallen, daß ich mich einer solchen Sensation nicht erinnern kann. Das einstimmige Urtheil von allen Zuhörern war, es sei das schönste Schauspiel, welches Deutschlands Bühne je dargestellt habe. Der Professor Niemeyer und die meisten übrigen Professoren von Halle waren gegenwärtig. Den Kassierer hat man gar nicht zur Kasse kommen lassen. Nachmittag um halb drei Uhr hatte man schon alle Billets aus seiner Wohnung abgeholt. Die Wuth der Menschen zu dem kleinen Haus war so groß, daß wir die Musici aus dem Orchester auf die Bühne placirten, und dieses mit Zuschauern vollpropften. Sie boten einander selbst für ein Billet, welches acht Groschen kostet, drei Thaler. Dennoch mußten über zweihundert Menschen zurückbleiben. Um sie nicht der langen Hitze auszusetzen, ließen wir schon halb fünf Uhr anfangen."

Dagegen wird uns versichert, daß die Tragödie bei dem Weimarischen Publikum, welches mehr dem kunstrichterlichen Verstande, als einem unbefangenen Gefühle folgte, zuerst mit getheiltem Beifall aufgenommen worden sei. Man habe ungern idealische Gestalten, wie Max und Thekla im Wallenstein, vermißt; an der Zankscene zwischen den beiden Königinnen, noch mehr aber an der Abendmahlscene habe Mancher Anstoß genommen. Bei der zweiten Aufführung in Weimar, im nächsten Herbste, wurde alles Störende beseitigt und überhaupt gar Manches geändert und abgekürzt. [1]

Diese Tragödie streckt ihre Wurzeln durch eine Reihe von Jahren aus, bis zur Jugend Schiller's. In derselben Zeit und an demselben Orte, wo ihn die ersten Phantasien des Liedes von der Glocke umschwebten, in dem einsamen Bauerbach, im Jahr 1783, nahm er sich zuerst vor, das unglückliche Schicksal der schottischen Königin dramatisch zu bearbeiten. [2] Mehr, als eine Lebensperiode hindurch, lag die Idee verborgen in der Seele des Dichters, bis sie sich endlich in demselben Jahr entfaltete, wo auch das Gebilde der Glocke an den Tag trat. Als Schiller nach Beendigung des Wallenstein, im Mißbehagen über die ungewohnte Muße, rasch sich

[1] Weimar's Album, S. 155.

[2] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Theil 1, S. 90.

nach einem neuen Werke umsah, boten sich ihm zwei alte Plane an, die Malthefer und Maria Stuart.

Ohne Zweifel würde er die, noch vor Kurzem wieder aufgenommenen Malthefer vorgezogen haben, wenn er hier nicht wieder nur auf Militärisches und Kriegerisches gestoßen wäre. Sein Herz sehnte sich aber nach einem rein menschlichen Gegenstande, in welchem er die zarten Empfindungen der Humanität voll aussprechen konnte, wie im Wallenstein das Hochgefühl der Freiheit vorwaltet. Wie konnte er bei einer solchen Gemüthsverfassung an einem Stücke Gefallen finden, in welchem kein einziges Weib spielt? Dieß bestimmte ihn für Maria Stuart. Hören wir, wie er sich selbst in einem Briefe an Goethe vom 19. März 1799 äußert! „Ich habe mich schon lange vor dem Augenblick gefürchtet, den ich so sehr wünschte, meines Wallenstein los zu sein; und in der That befinde ich mich bei meiner jetzigen Freiheit schlimmer, als der bisherigen Sklaverei. Die Masse, die mich bisher anzog und festhielt, ist nun auf einmal weg, und mir dünkt, als wenn ich bestimmungslos im luftleeren Raume hinge. Zugleich ist mir, als wenn es absolut unmöglich wäre, daß ich wieder etwas hervorbringen könnte; ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe. Habe ich wieder eine Bestimmung, so werde ich diese Unruhe los sein, die mich jetzt auch von kleinern Unternehmungen abzieht. Ich werde Ihnen, wenn Sie hier sind, einige tragische Stoffe von freier Erfindung vorlegen, um nicht in der ersten Instanz, in dem Gegenstande, einen Mißgriff zu thun. Neigung und Bedürfniß ziehen mich zu einem frei phantasirten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff, denn Soldaten, Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt."

Mit welch' anderer Stimmung ging Schiller an Maria Stuart, als an Wallenstein, zu welchem ihn gerade das Reale und streng Historische hinzog, das er niemals mehr verlassen wollte. [1] Uebrigens hielt ihn Goethe oder eine bessere

[1] Siehe Theil 3, S. 285 ff.

Ueberlegung dießmal noch von einem selbsterfundenen, „frei phantasirten“ Gegenstande zurück; aber sein neues Stück von dem Boden der Freiheit und der Geschichte auf den Grund des Herzens und der Leidenschaft zu verpflanzen, daran konnte ihn nichts hindern.

Aus diesem Gesichtspunkte muß der Charakter der Königin Maria aufgefaßt werden, deren Person und Schicksale beinahe den ganzen Inhalt des Trauerspiels erschöpfen. Es wird uns ein höchst liebenswürdiges Weib vorgeführt, welches die Verirrungen ihres Herzens durch Leiden und Tod abbüßt. Diesem Hauptzwecke muß jedes andere historische Verhältniß weichen oder dienen. Der Geschichte nach ist Maria Stuart die Mutter des Königes Jakob von Schottland, zu dessen Gunsten ihre Feinde sie gezwungen hatten, vor ihrer Flucht aus Schottland, im Jahr 1567, der königlichen Würde zu entsagen. Dieses Sohnes, der im Todesjahre der Maria, 1587, zwanzig Jahr alt war, wird in der Tragödie nur einmal (Akt 1, Scene 7) beiläufig erwähnt. Wie das Schicksal sie schon vor zehn Jahren durch den Tod des Bothwell von einem verbrecherischen Ehebündniß befreit hatte, so befreit sie der Dichter auch von dem mütterlichen Verhältniß, um sie rein als das bezaubernde Weib schildern zu können. Die Schillersche Maria ist nicht als Mutter gemalt, und kann es nicht sein — sie wäre um den tiefsten Schmerz, aber auch um einen großen Trost reicher, und die Welt ihrer Gedanken und Empfindungen wäre wesentlich verändert. Aber auch als Königin hat sie uns der Dichter eigentlich nicht zeichnen wollen — ja er hat sie, als bloßes Weib, in Gegensatz zu einer Königin überhaupt gestellt, welches die Elisabeth ist. Berührt sie das Schicksal ihres Volkes? Entwirft sie irgend einen Plan für das Wohl ihres Reiches? Von ihren letzten Segenswünschen ist ihr Vaterland ebensowohl, als ihr Sohn ausgeschlossen. Ihr königlicher Stand ist ihr nur eine Vertheidigungswaffe gegen die Elisabeth, und ihrer königlichen Würde gedenkt sie nur, um sich an derselben gleichsam symbolisch ihre hohe Weiblichkeit auszusprechen, wie z. B. in der Stelle (Akt 5, Scene 6):

„Den Menschen adelt,
Den tiefgesunkenen, das letzte Schicksal;
Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt,
Den würd'gen Stolz in meiner edlen Seele."

Das bloß und ganz Menschliche, welches uns der Dichter in Maria darstellen will, findet in der königlichen Hoheit einen Anhalt und eine Kräftigung.

Die Maria der Geschichte schmachtete neunzehn Jahre im Gefängniß, ehe sie fünf und vierzig Jahre alt, „früh gealtert, mit ergrauten Haaren, aller Schönheit entblößt, kaum fähig, wenige Schritte zu gehen, von ihrem Krankenlager aufgerufen und gezwungen wurde, zum Blutgerüste zu steigen."[1] Die Maria der Tragödie klagt zwar auch über „ihr langes Kerkerelend," dessen Dauer jedoch auf sieben bis acht Jahre heruntergesetzt ist;[2] aber sie strahlt noch im vollsten Glanze der Jugend. Nicht nur Leicester liebt sie, auch Mortimer ist für sie entzündet. Elisabeth bezeugt, sie habe aller Männer Gunst erworben,

„Weil sie sich nur befliß, ein Weib zu sein;
Und um sie buhlt die Jugend und das Alter;"

und Mortimer sagt, in ihren Anblick versunken, zu Maria (Akt 1, Scene 6):

„Wohl hat sie Recht, die Euch so tief verbirgt!
Aufstehen würde Englands ganze Jugend,
Kein Schwert in seiner Scheide müßig bleiben,
Und die Empörung mit gigant'schem Haupt
Durch diese Friedensinsel schreiten, sähe
Der Britte seine Königin!"

Trefflich sind Leicester's Liebe und dieses Mortimer Gluth auch deßwegen erfunden, weil sich in ihnen, so wie in Elisabeth's Eifersucht, die göttliche Schönheit der Maria besser darstellt, als die längste Schilderung sie uns zeichnen könnte.

[1] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart von Raumer (Leipzig 1836), S. 581.

[2] Man kann das daraus schließen, daß Leicester (Akt 2, Scene 8) sagt, ihm sei die Maria vor zehn Jahren, ehe sie den Darnley heirathete, zugedacht gewesen. Diesen heirathete sie aber zwei Jahre vor ihrer Flucht nach England. Schiller muß sich also die 1542 geborne Maria, indem er ihre Gefangenschaft um 13 oder 12 Jahre verkürzte, 32 oder 33 Jahre alt gedacht haben.

Die Triumphe ihrer Schönheit erstreckten sich noch weiter. Auch Parry, Babington, und „die Unzähligen, die ihren Tod in gleichem Wagstück fanden," hatten nach Schiller zunächst nur aus Schwärmerei für die schönste und unglücklichste aller Frauen eine Staatsumwälzung versucht. „Ihre Reize, neben die kein anderes Weib sich wagen darf zu stellen, hat ungestraft kein Mann erblickt." Wie eine Ate des ewigen Kriegs, sagt Burleigh, habe sie mit der Liebesfackel das Reich entzündet. Das Politische geht durchweg vom Persönlichen aus. Dabei sind aber die politisch religiösen Motive den persönlichen so nahe gerückt, als sie stehen können, ohne die letztern zu verdunkeln. Uebrigens war Maria zu keiner Zeit so schön, und Elisabeth nicht von einem so unvortheilhaften Aeußern, wie im Drama. Maria, sagt Raumer,[1] war neun Jahr jünger, eine reizende, bewegliche Brünette, von minder bedeutenden, jedoch lieblichen Zügen;[2] Elisabeth größer, hochblond, weiß, und durch die aller Orten hervorleuchtende Ueberlegenheit ihres Geistes für gewöhnliche Männer schwerlich so anziehend, als die schottische Königin."

So hat Schiller in der Maria die volle weibliche Anmuth darstellen wollen, in welcher die freie Zusammenstimmung von Geist und Sinnlichkeit, von Vernunft und Neigung zur Erscheinung kommt.[3] Diese Leib und Seele durchschlingende, von der größten architektonischen Schönheit[4] getragene Anmuth der Maria, wird durch Leiden erhöht:

„Sahest du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
Niemals hast du die Schönheit gesehn."

Schiller selbst sagt: „Ich will meine Maria immer als ein physisches Wesen halten." Das Körperliche, das Sinnliche

[1] Geschichte Europa's, Band 2, S. 461 f.

[2] „Alter und Gefangenschaft änderten natürlich ihr Aeußeres. Sie war, nach dem Bericht eines Augenzeugen, zur Zeit der Hinrichtung groß und stark, hatte runde Schultern, ein fettes und breites Gesicht, ein Unterkinn, braune Augen und falsche Haare."

[3] Siehe die Abhandlung über Anmuth und Würde in Schiller's Werken in Einem Bande S. 1154. 1. (Oktavausgabe Band 12, S. 438).

[4] Ueber diesen Begriff ebendaselbst, S. 1143. 1. ff. (Oktavausg. Bd. 11, S. 389).

macht einen nothwendigen Bestandtheil dieser vollendeten Anmuth aus, in welcher nicht einseitig das Himmlische der menschlichen Natur, wie in der ätherischen Thekla, sondern die ganze Menschheit an den Tag tritt. Die Stuart ist im umfassenden Sinn des Wortes Mensch, Weib.

Sie ist es auch durch ihre Fehler und Vergehungen. Eine ganz reine Heldin kam Schillern, nach der Theorie des Aristoteles, untragisch vor. So finden wir denn in diesem Drama nur Menschen, in denen sich gute und schlimme Eigenschaften mischen, und der Dichter bedurfte, um seinem Herzensbedürfnisse zu genügen, hier nicht mehr, wie im Wallenstein, besonderer idealer Gestalten, weil er sein Ideal einer edeln Weiblichkeit mit den sinnlichen Empfindungen der Maria verschmolz, und in die Liebesgluth und den Religionsfanatismus des Mortimer etwas Höheres legte. Haß und Rachegedanken toben in Maria's Busen, und ihr eitel hoffendes Herz ist bis zu ihrem Gang nach dem Schaffot von irdischer Liebe erfüllt. Litte und stürbe Maria ganz unschuldig, so wäre unsere tiefste Empfindung empört und die alles erdrückende Last des Mitleids ließe kein freies ästhetisches Wohlgefallen aufkommen; litte und stürbe sie ganz schuldig, so wäre unsere Theilnahme an ihrem Schicksale sehr geschwächt und unser Mitgefühl auf das kleinste Maß herabgesetzt. Der Dichter wählte, sehr weise, wie mir dünkt, einen mittlern Zustand, indem er Schuld und Unschuld mit einander verknüpfte und so das Mitleid von der einen Seite schärfte, von der andern mäßigte. An dem Verbrechen, dessentwegen sie allein sterben muß, an der Verschwörung des Babington, hat die Schiller'sche Maria durchaus keinen Antheil; sie büßt aber durch ihre Kerkerleiden und durch den ungerechten Urtheilspruch die Vergehungen ihrer zarten Jugend, die Einwilligung in die Ermordung ihres Gemahls Darnley und die Verheirathung mit ihrem Mörder. Kennedy spricht zu ihr (Akt 1, Scene 4):

„Seit dieser That, die Euer Leben schwärzt,
Habt Ihr nichts Lasterhaftes mehr begangen.
Was Ihr auch zu bereuen habt, in England
Seid Ihr nicht schuldig" ꝛc.

Und so versichert auch Maria selbst in der Beichte dem Mervil (Akt 5, Scene 7), daß sie nie durch Vorsatz oder That das Leben ihrer Feindin angetastet —

„Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen."

Durch diese Buße erwirbt sich die Duldende unsere Achtung und verwandelt gleichsam ihre nothwendigen Leiden in Wirkungen ihres freien Willens. Schiller sagt: „Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grade, in der Verzweiflung, sind moralisch erhaben, weil sie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte, und seine Ansprüche selbst gegen das feurigste Interesse der Selbstliebe geltend machte." [1] In Betreff ihres „unverdienten Todes" ist der Dichter freilich von der Geschichte, wenn auch vielleicht nicht von den Quellen, denen er folgte, ganz abgewichen. Denn nach den gründlichen und umfassenden Forschungen Raumer's kann es nicht mehr in Zweifel gestellt werden, daß Maria mit den Planen der Verschworenen im Einverständniß war, welchen sie, um nur einer Thatsache zu erwähnen, sogar tausend fünfhundert Pfund zur Unterstützung anwies. [2]

Schiller sagte selbst, es habe ihm der Sache angemessen geschienen, gleich zu Anfang der Tragödie (Akt 1, Scene 4) die Schuld, welche auf Maria laste, kund zu geben; im Verfolg verringere sich dann immer ihr Vergehen, und zuletzt stehe sie fast makellos da, statt daß es eine unziemliche Wirkung thun würde, wenn erst nach und nach ihr Vergehen an den Tag käme. [3] Er hat ihre Doppelschuld auch dadurch vermindert, daß er sie nur in Einen längstverschwundenen Moment legte, in welchem sie, durch den Wahnsinn blinder Liebesglut ergriffen, „von den Zaubertränken des schrecklichen Verführers verwirrt, unter dem Einfluß böser Geister", das Entsetzliche verübte, während ihr früheres und späteres Leben nichts Verwerfliches zeigt. „Einen Menschen aus den Lebendigen

[1] Schiller's Werke in Einem Bd., S. 1172, l. u. (Oktavausg. B. 11, S. 522.)

[2] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 264 und sonst; Geschichte Europa's von Raumer, Band 2, S. 555 ff.

[3] Zeitung für die elegante Welt 1823, Nro. 49.

vertilgen," sagt er irgendwo, „weil er etwas Böses begangen hat, heißt eben so viel, als einen Baum umhauen, weil Eine seiner Früchte faul ist." [1] Wie viel thörichter ist es, ihn wegen dieser Einen Lasterthat auch moralisch zu verurtheilen! In Kabale und Liebe war der junge Schiller kühn genug, die Beischläferin eines Fürsten als ein achtenswerthes, hohes Weib zu zeichnen. Hier geht er noch weiter und schildert uns eine frühere schöne Sünderin als eine liebenswürdige, edle Frau, welche sich durch die fromme Ergebung, womit sie ihre Leiden erträgt und dem Tode entgegengeht, zu ihrer ursprünglichen Unschuld läutert. Mervil spricht sie (Akt 5, Scene 7) mit den Worten von ihren Sünden frei:

„So gehe hin, und sterbend büße sie!
Sink' ein ergebnes Opfer am Altare;
Blut kann versöhnen, was das Blut verbrach,
Du fehltest nur aus weiblichen Gebrechen
Dem sel'gen Geiste folgen nicht die Schwächen
Der Sterblichkeit in die Verklärung nach."

Der männliche Charakter erhebt sich mit heroischer Stärke über das Schicksal, das weibliche Gemüth erträgt das Unvermeidliche mit frommer Ergebung. So Maria. Religiöse Gefühle und die Glaubensmeinungen und Gebräuche der katholischen Kirche leisten ihr einigermaßen, was Schiller sonst von dem hohen Bewußtsein der Freiheit ausgehen läßt. Es war für ihn eine ganz neue Aufgabe, einen religiösen Charakter zu zeichnen.

Sehr bedeutungsvoll erscheint Maria sogleich das erste Mal mit einem Krucifix in der Hand, und in der letzten Scene ist sie mit allen religiösen Symbolen, wie eine Gott Geweihte, ausgeschmückt. Der Dichter eröffnet sein Drama am Jahrestag ihrer Blutschuld, den sie immer „mit Buß' und Fasten feiert" (Akt 1, Scene 4). Als sie „alles Zeitliche berichtigt hat", tritt in der Unterredung mit Mervil (Akt 5, Scene 7) das Bedürfniß unabweisbar in ihr hervor, sich mit dem Heiligen zu versöhnen, sich das Himmlische in einem sichtbaren Leibe zuzueignen. Sie beichtet vor ihrem ehemaligen Haushofmeister, in dem sie einen geweihten Priester

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1053, 1. u. (Oktavausg. B. 10, S. 526).

wiederfindet, wird von ihm ihrer Sünden entbunden und empfängt aus seinen Händen das Abendmahl in beiderlei Gestalten.

Diese in Deutschland unerhörte Verpflanzung kirchlicher Gebräuche auf das Theater erregte gleich im Anfang Anstoß, und ist seither verschieden beurtheilt worden. Goethe suchte, „den kühnen Gedanken, eine Kommunion auf's Theater zu bringen," welcher schon vor der ersten Aufführung des Stücks ruchbar geworden war, zu hintertreiben.[1] Aber Schiller traf erst bei der zweiten Darstellung im Herbst 1800 eine Abänderung.[2] Er ließ sich überhaupt von dem, was er einmal als recht anerkannt hatte, schwer abbringen, und wie konnte er, welcher das Theater für eine moralische Anstalt hielt, er, dessen heilige Poesie alle höchste Interessen des Menschen umfaßte, die Kirche da vom Schauspiele trennen, wo sie ihm rein menschliche und lebendige Motive zu enthalten schien? Oder sollte von allen ewigen Gütern nur die Religion von der Kunst ausgeschlossen sein, auch dann, wenn die Religion im Großen nur durch die Kunst ergreifend, und wahrhaft heilsam auf die Menschen wirkt? Man sagt, daß der Dichter Herdern gefragt habe: Sagen Sie, sollte diese Scene wohl das religiöse Gefühl beleidigen können? — „Erwecken können?" so sollten Sie gefragt haben, erwiederte Herder, und ich würde mit Ja antworten. Man hat die Beichte und das Abendmahl auf der Bühne Handlungen genannt, die hier durchaus ungehörig seien. — Aber soll denn der Dichter von der Konvention oder von der Natur der Sache das Gesetz seiner Dichtung empfangen? und soll er ewig auseinander halten, was ewig zusammen gehört?

Die Gebräuche und Vorstellungen der katholischen Kirche boten sich aber wegen ihrer sinnlichen Gestaltung unserem Schiller, wie dem Chalderon, hier von selbst, wie ein zubereiteter Stoff, zu einem ästhetischen Gebrauche an. Es sind ja eben die sinnlichen Formen ihrer Kirche, „die irdischen Pfänder ihres Glaubens", an welche sich Maria hält, so

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 277.
[2] Zeitung für die elegante Welt, März 1823, Nro. 49.

daß sie sich ganz ihrem Charakter gemäß zu ihrer Verklärung erhebt. Ein der Welt und der sinnlichen Natur hingegebenes Gemüth kann nicht, wie etwa „die schöne Seele“ in Wilhelm Meister, durch in sich versunkene Herzensandacht, sondern nur durch äußere Symbole und Bilder auf ästhetischem Weg zum Himmlischen emporsteigen. Das Religiöse ist aber hier durch die edle sinnliche Einkleidung nicht allein im Allgemeinen poetisch, sondern dadurch, daß es Schiller in Funktionen erscheinen läßt, auch wahrhaft dramatisch geworden. Die Beichte hat außerdem die Absicht, die Unschuld der Maria an dem ihr zur Last gelegten Verbrechen ganz außer Zweifel zu stellen, worauf auch der Wahnsinn ihres Sekretärs Kurl und die Verwünschungen von dessen Frau (Akt 5, Scene 13 und Scene 2) hinzielen — eine Darstellung, in welcher der Dichter bekanntlich ebenfalls von der Geschichte abwich. Denn der Haupturheber der Anklage aus den von ihm für ächt erklärten Briefen der Maria an Babington, der Schreiber Nau, lebte noch unter der Regierung ihres Sohnes Jakob frei und ungestört, woraus hervorgeht, daß man sein Zeugniß nicht für unwahr und jene Briefe nicht für verfälscht hielt. Kurl aber behauptete noch auf seinem Todtenbette, er sei nicht treulos gegen Maria gewesen.[1]

Wir lernten früher zwei Schriften kennen, in denen Schiller die beiden Hauptformen des jetzigen Christenthums angriff. Im Geisterseher rächt er die zu Boden getretene Vernunft und Wahrheit an dem Katholicismus, in den Göttern Griechenlands vertheidigt er die Rechte der Schönheit gegen die starren Dogmen und den unerquicklichen Kultus der Protestanten. Was ihm in diesem Kreis allein noch übrig blieb, thut er in unserm Trauerspiel. Er stellt die katholische Religion, in einem ideellen Spiegel, von ihrer mächtigen ästhetischen und symbolischen Seite dar. Derselbe unbefriedigte Drang nach sinngefälliger Form, dem er in den Göttern Griechenlands eine so glühende Sprache lieh, spricht sich in Mortimer's ergreifender Schilderung des katholischen Gottesdienstes im Gegensatz gegen den protestan-

[1] Raumer's Geschichte Europa's, Band 2, S. 579. Vergleiche die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart, S. 445 ff.

tischen aus (Akt 1, Scene 6).[1] Schiller ist so weit davon entfernt, das Interesse der katholischen Kirche zu vertreten, daß er vielmehr für seine rein poetischen Zwecke ziemlich willkührlich mit ihr verfährt. Die Worte (Akt 1, Scene 4):

„Des Gatten racheforderndes Gespenst
Schickt keines Messedieners Glocke, kein
Hochwürdiges in Priesters Hand zur Gruft."

kommen nicht aus einem streng katholischen Herzen, und noch weniger, was Maria zu Mervil sagt (Akt 5, Scene 7):

„Was weiht den Priester ein zum Mund des Herrn?
Das reine Herz, der unbefleckte Wandel."

So ist eine gleichsam poetische Religiosität, wie sie durch kirchliche Symbole und Institute genährt wird, der Grundton in der Seele der Maria und die edelste Frucht ihrer langen Leiden und tiefen Reue. Eine andere Eigenthümlichkeit gibt Schiller selbst an. „Meine Maria" sagt er, „wird keine weiche Stimmung erregen, und das Pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönliches und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur, heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie."[2]

Dem leichtsinnigen, menschlich fehlenden, aber auch menschlich bereuenden, hochherzigen, anmuthigen und schönen Weibe stellte der Dichter in Elisabeth die egoistisch berechnende Königin entgegen. Klugheit, Glück und guten Ruf hat diese vor jener voraus, in allem andern steht sie ihr nach. Beide sind allenthalben kontrastirend geschildert, und der Dichter hat sich durch die folgenden Worte in Macht des Weibes führen lassen:

„Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib,
Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten;
Aber dann haben sie dich, höchste der Krone, entbehrt;
Wahre Königin ist nur des Weibes weibliche Schönheit:
Wo sie sich zeige, sie herrscht, herrschet bloß, weil sie sich zeigt."

[1] Friedr. Cramer: über das Wesen und die Behandlung der deutschen Literaturgeschichte und über Maria Stuart insbesondere, S. 24 (im Gymnasialprogramm).

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 77.

Ich will die Charakterzüge der Elisabeth hier sogleich zusammenfassen, wie ich umgekehrt die Merkmale, aus denen der Charakter der Maria gebildet ist, im Vorhergehenden weit auseinander streute. Was Maria bei ihrem ersten Anblick sagt (Akt 3, Scene 4):

„O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz,"

bestätigt sich durch ihr ganzes Benehmen. Die reine Weiblichkeit genügt ihr nicht, sie setzt ihren Stolz darein, regiert zu haben, wie ein Mann, wie ein König (Akt 2, Scene 2), während Maria „sich nur befliß, ein Weib zu sein" (Akt 2, Scene 9). Aber indem sie ihre weiblichen Neigungen ihren strengen Regentenpflichten vorzieht, wird sie zur Unnatur. Doch erheuchelt sie die Eigenschaften des Herzens, welche ihr fehlen. Sie weiß, nachdem sie ein Bittschreiben der Maria an sie gelesen, sich sehr gerührt über das allgemeine Menschenloos zu zeigen (Akt 2, Scene 4), und wiederholt doch sogleich nachher dem Mortimer jenen blutigen Auftrag gegen ihre verhaßte Nebenbuhlerin, welchen sie schon früher durch Burleigh umsonst seinem Oheim gegeben hatte. Ist Maria nur erst hingerichtet, sagt sie an einer andern Stelle, dann solle es an Thränen ihr nicht fehlen, die Gefallene zu beweinen (Akt 5, Scene 12). Schiller nennt sie daher in einem Briefe an Goethe seine „königliche Heuchlerin." Ihr Grundsatz ist:

„Was man scheint,
Hat Jedermann zum Richter; was man ist, hat keinen."

Sie verspricht dem Mortimer für die Ausführung ihres Blutbefehls bedeutend einen kostbaren Preis, aber sie versteht es, wie wenigstens ihre Gegnerin sagt (Akt 3, Scene 4), gleißend die wilde Glut verstohlener Lüste mit einem Ehrenmantel zu decken.

Die Rolle des Duldens ist der Maria, die des Handelns der Elisabeth zugetheilt. Wie im Wallenstein viele Motive mit einander verbunden sind, welche den Helden zur Empörung antreiben, so trifft auch Vieles zusammen, was die Königin bestimmt, das Todesurtheil über Maria zu bestätigen.

Zwar das Gericht der Zwei und Vierzig, welches mit vierzig Stimmen gegen zwei den Tod über sie aussprach, und die Bestätigung dieses Richterspruches durch das Parlament werden schon durch das, was Maria über die Willkühr und Unselbstständigkeit dieser Richter sagt (Akt 1, Scene 7), entkräftigt, aber noch mehr durch die Worte Schrewsbury's und der Elisabeth selbst. Denn Talbot [1] verwirft beides, indem er zu seiner Königin sagt (Akt 2, Scene 3):

„Nicht Stimmenmehrheit ist des Rechtes Probe;
Du selbst mußt richten, du allein. Du kannst dich
Auf dieses unstät schwanke Rohr nicht lehnen.“

Ja, er behauptet, die Gerechtigkeit werde nach jener That sie nicht mehr umgeben, sondern Tyrannei schaudernd vor ihr herziehen (Akt 4, Scene 9); und Elisabeth selbst nennt die Hinrichtung „eine unvermeidliche Gewaltthat“ (Akt 4, Scene 10). Auch die Staatsgründe, welche die Vollstreckung des Richterspruches erheischen, sind bei weitem nicht gehörig ausgeführt und hervorgestellt, wie denn der dramatische Burleigh überhaupt der großen Sache, die er vertheidigt (die Thronerhebung Maria's zog ja nothwendig den Umsturz der bürgerlichen und religiösen Freiheit England's, ja vielleicht Europa's nach sich), nicht gewachsen ist, und seine Rathschläge dadurch an Gewicht verlieren, daß er sich nicht als einen ruhigen Staatsmann, sondern, man weiß nicht warum? als einen leidenschaftlichen persönlichen Feind der Maria zeigt. So treten die objektiven Gründe zurück, und die subjektiven entscheiden und sind vom Dichter vermehrt worden. Elisabeth wird von Maria bei jener erdichteten Unterredung auf's empfindlichste beleidigt und gedemüthigt, und sie ist um so erbitterter, da sie sich von ihrem untreuen Günstling ihrer Nebenbuhlerin preis gegeben glaubt, um vor seinen Augen verspottet zu werden (Akt 4, Scene 5).

„O sie bezahle mir's mit ihrem Blute!“

ruft sie aus. Drei Mordversuche sind schon früher gegen sie unternommen worden, einen vierten des fanatischen Sauvage,

[1] In der 3. und 4. Scene des 2. Aktes heißt er durch ein Versehen auch in den Ueberschriften der Jamben Talbot, während sonst überall der Name Schrewsbury steht. Diese Ungleichheit sollte bei einer neuen Ausgabe getilgt werden.

welcher in die dramatische Handlung verflochten ist, bewegt die Königin endlich, die Vollmacht zur Hinrichtung ausfertigen zu lassen (Akt 4, Scene 1). Und als Leicester nachher die Schuld von sich abwälzt, sieht sie sich doch wieder von Mortimer verrathen, dem sie so viel anvertraut, und kann dennoch auch ihren Günstling nicht ganz frei sprechen. Sie schiebt von allem dem die Schuld auf Maria:

„O die Verhaßte, die
Mir all das Weh bereitete!“

Selbst Leicester dringt jetzt auf eine ungesäumte Vollstreckung des Urtheils, und das Volk umlagert den Pallast der Königin und fordert heftig dringend den Kopf der Stuart! Doch wozu bedarf es aller dieser Motive? Die Elisabeth gab ja längst dem Paulet und nachher dem Mortimer die Weisung, sie von einer verhaßten Feindin zu befreien. — Wie Wallenstein in einem Monolog sich zur Empörung entschließt, so unterschreibt auch die Königin das Todesurtheil nach einem Selbstgespräch (Akt 4, Scene 10), in welchem uns der innere entscheidende Beweggrund ihrer Handlung enthüllt wird. Sie muß die Rechtsansprüche der Maria, die sie zittern machen, als begründet anerkennen, weil sie selbst nicht aus einer rechtmäßigen Ehe entsprossen sei, und will durch die Vertilgung der Stuart die Zweifel an ihre fürstliche Geburt vertilgen. Endlich übergibt sie das Dokument dem redlichen, aber schwachen Davison (einem zweiten Gordon im Wallenstein) mit zweideutigen Worten, um den Vorwurf und den Haß des vollstreckten Urtheils von sich abzuwenden und das Lob der Gerechtigkeit und Milde zu behaupten.

So verkleinert der Dichter den Charakter der englischen Königin, indem er sie ihrem weltgeschichtlichen Standpunkte entrückt, und sie, welche doch allein die Rolle einer Regentin spielt, wie ein ganz gewöhnliches Weib handeln läßt. Wie hätte die Elisabeth der Geschichte je Ursache gehabt, ihr gutes Recht auf den Thron und ihre eheliche Geburt zu bezweifeln! Das Todesurtheil aber unterzeichnete die historische Königin um ihr besorgtes und aufgeregtes Volk zu beruhigen, es sollte aber von der Vollmacht nur für den Fall eines Aufruhrs oder

einer Landung fremder Kriegsmacht Gebrauch gemacht werden, und sie wurde dem Staatssekretär Davison von Elisabeth mit dem ausdrücklichen Befehl überreicht, sie bis auf weitere Weisung nicht aus den Händen zu geben, sondern aufzubewahren. Eigenmächtig überschritten ihre Diener ihre Befugniß.[1] Wenn die geschichtliche Elisabeth auch von einer gewissen Gereiztheit nicht frei war — und wie hätte sie das sein können in dem Zeitalter des Alba und der Pariser Bluthochzeit, und bei den vielen hochverrätherischen Komplotten im eignen Lande? — so konnte sie sich doch wahrlich der Gewaltthätigkeit nicht beschuldigen, wenn sie einem von sieben und vierzig Lords und Räthen einstimmig gefällten und von dem Ober- und Unterhaus einstimmig bestätigten Urtheilsspruche endlich ihre Zustimmung gab.[2]

Ueberhaupt hat Schiller so viel Historisches verrückt und übergangen und so Vieles hinzugedichtet, daß diese Tragödie von der Geschichte beinahe eben so abweicht, als Don Karlos. Nach den neuesten Untersuchungen wurde dem Paulet, durch Davison, allerdings die Zumuthung gemacht, die Elisabeth heimlich von einer rechtmäßig verurtheilten und gefährlichen Feindin zu befreien, aber es bleibt ungewiß, ob Davison von seiner Königin einen förmlichen Auftrag erhielt, dieß an Paulet zu schreiben.[3] Die Unterhandlungen wegen einer Vermählung der Elisabeth mit dem Herzog Franz von Alençon, dem Bruder Heinrich's III. von Frankreich, fallen in das Jahr 1586; der Dichter verlegt sie in das Todesjahr Maria's, obgleich Franz (übrigens ein durch Ausschweifungen zerrütteter und entstellter Mensch) damals nicht mehr lebte. Den Leicester hatte die Elisabeth der Maria, als diese sich zum zweitenmal verheirathen wollte, als Gemahl vorgeschlagen, ließ aber die Sache bald wieder fallen; ein späteres Verhältniß mit der gefangenen Maria fand nie statt. Auch sein Entweichen nach Frankreich, so wie die Person des Mortimer, das Attentat des Sauvage, die Zusammenkunft der Königinnen

[1] Raumer's Geschichte Europa's, Band 2, S. 572.

[2] Ebendaselbst, S. 562.

[3] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 514 bis 520; vergleiche Raumer's Geschichte Europa's, Band 2, S. 570 ff.

und beinahe alle Umstände im fünften Akte sind frei erfunden. Eben so war Maria, ganz anders, als es das Drama darstellt, nur von wenigen Begleitern umgeben, und in ihrem hülflosen Zustand mit so wenig Geld versehen, daß sie die Reisekosten nicht aus eigenen Mitteln bestreiten konnte, in England angekommen. Auf andere Abweichungen ist schon oben hingewiesen worden, und doch könnten sie noch um Vieles vermehrt werden.

So viel Thatsächliches opferte Schiller auf, um das Trauerspiel in seinem Sinne zu Stande zu bringen. Er mußte der Geschichte Gewalt anthun, um ein Weltdrama in ein leidenschaftliches Personenstück zu verwandeln. Daher sind auch alle Die gegen unsere Tragödie eingenommen, welche mit den geschichtlichen Verhältnissen bekannt sind. „Ich will nicht rügen," sagt Raumer, „daß Schiller Maria in zu glänzendes Licht gestellt hat; wohl aber, daß er Elisabeth, Burghley und Leicester zu gering behandelte. Es ist irrig, zu meinen, jene sinke, wenn diese steigen; vielmehr hebt sich durch größere Rücksicht auf die wahre Geschichte auch die Tragödie in eine reinere, edlere Region und mit größerer Würdigkeit treten alsdann die Parteien und Personen einander gegenüber." Hierdurch wäre freilich eine Tragödie ganz anderer Gattung entstanden, und Raumer stellt dem Schiller'schen Werke die Idee eines großen historischen Drama's gegenüber. Das ganze Dasein mancher Personen der Weltgeschichte, ist sein Gedankengang,[1] sei so unheilbringend und bilde gegen die bestimmtesten Bestrebungen einer Zeit einen solchen Gegensatz, daß ihre Stellung eine schiefe, ja eine unmögliche genannt werden könne. So das Leben der Maria, welche überdieß einem unglückseligen Geschlecht angehöre. „Denn die Schicksale Maria's bildeten nur Eine Scene in dem endlosen furchtbaren Trauerspiele der Stuart. Ihr Ahnherr im sechsten Gliede aufwärts, König Robert III., hatte einen Neffen, Alexander Stuart, welcher schon ein Vorbild der Geschichte Darnley's, Bothwell's und Maria's aufstellte: Alexander ermordete den Bruder der Königin von Schottland, Malcolm Drummond, und heirathete dessen Witwe Isabella mit ihrer Zustimmung.

[1] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart, S. 482 ff.

Der Bruder des Königs Robert warf dessen Sohn, seinen Neffen Rothsay, in's Gefängniß und ließ ihn hungern, bis er sich das Fleisch von den Gliedern nagte und starb. Sobald Rothsay's Bruder, Jakob I., Maria's Ururältervater, den Thron bestiegen hatte, ließ er alle Söhne des grausamen Oheims enthaupten, bald aber ward er, wiederum zum Theil von eigenen Verwandten, überfallen, und mit sechszehn Wunden getödtet, und Jakob's Wittwe übte eine schreckliche Blutrache an den Mördern ihres Gemahls. Maria's Urältervater ließ zwei seiner Vettern enthaupten, ermordete den dritten mit eigener Hand und kam selbst gewaltsam ums Leben. Sein Sohn, Jakob III., Maria's Aeltervater, gerieth zuerst mit seinem Bruder und dann mit seinem eigenen Sohne in blutige Fehde, ward von diesem geschlagen und auf der Flucht meuchlings ermordet. Maria's Großvater, Jakob IV., riß die Herrschaft rechtwidrig an sich, und wurde in einer Schlacht erschlagen; und Maria's Vater endlich verfiel aus Schmerz über Ungehorsam des Adels und getäuschte Plane in Wahnsinn, und starb acht Tage nach der Geburt seiner Tochter — von deren Nachkommen, Jakob I., Karl I., Karl II. und Jakob II., es schwer zu sagen ist, ob sie unglücklicher waren, oder unwürdiger! Einem solchen blutigen, unseligen Geschlechte gehörte die Maria an, deren wahre Geschichte selbst die tiefsinnigste, ergreifendste Tragödie ist. Die erste Hälfte derselben spielt in Schottland. Hier ist Maria die schöne, junge, kühne, dichterisch begeisterte, unschuldige Frau. Der Glanz des Katholicismus, die Strenge der Puritaner, die Liebesgluth haltungsloser Leidenschaft, Knox, Chastellart, Riccio, Darnlay, Murray, Bothwell: welche scharf gezeichnete, eigenthümliche Gestalten, welche Gegensätze und Steigerungen, bis zu dem Sturz vom Throne, der Maria's Leben in Wahrheit so beschließt, daß nur noch eine lange, leere Zeit bleibt, bis sich das Frühere in raschem Wechsel gewissermaßen wiederholt."

„Liegt in diesen historischen Momenten die Anlage zu einem ächten modernen Drama, so ließe sich die endliche Katastrophe dieser Geschichte zu einer gewissen Schicksalstragödie gestalten, wie Schiller sie im Wallenstein suchte. Die jugendlich schöne Königin, jetzt gefangen, früh gealtert, mit ergrauten

Haaren, aller Schönheit entblößt, kaum fähig wenige Schritte zu gehen, und dennoch von ihrem schmerzhaften Krankenlager und zwar — wider den Willen der Elisabeth aufgerufen und gezwungen, das Blutgerüst zu besteigen! [1] Darin liegt das Tiefste und Ergreifendste dieser Geschichte: daß Maria trotz aller Buße dem Richterschwerte nicht entgeht; daß Elisabeth unbemerkt und von Tag zu Tag immer mehr außer Stand kommt, das Mißverhältniß zu ihrer Nebenbuhlerin milde zu lösen; daß, während sie wähnt, noch alles in ihrer Hand zu haben, das Loos ihren Händen entschlüpft, der Schlag ohne ihr Wissen fällt, und sie selbst den Flecken nicht verwischen kann, die Nachwelt nicht verwischen will, der hierdurch auf ihre sonst so glanzreiche Regierung fällt."

Ein Kunstwerk aber darf nicht nach einem äußern Maßstab, sondern muß in sich und aus sich selbst beurtheilt werden. Zeigt unsere bisherige Erörterung, worin unser Drama der Geschichte nachsteht, so können wir leicht auch die Gründe angeben, warum diejenigen an dem Trauerspiel ein so großes Wohlgefallen finden, welche keine geschichtliche Erinnerungen mitbringen. „Maria Stuart," sagt Frau von Stael, „scheint mir von allen deutschen Tragödien die pathetischste und am besten angelegt zu sein."

Wie Maria gegen Elisabeth, so sind auch Leicester gegen Mortimer, und Burleigh gegen Schrewsbury und Paulet in Kontrast gestellt. Leicester ist ein vollendeter Höfling, in welchem mehrere Züge des Alba im Don Karlos wiederkehren. Der Vortheil führt ihn, und alle Künste und Mittel stehen ihm zu Gebote, seine ehrgeizigen Zwecke zu erlangen, nur zuletzt macht die menschliche Natur ihr besseres Recht gegen ihn geltend. Wenn er sittlich höher gestellt wäre, würde es mehr außer Zweifel sein, daß Maria ihn liebe, und nicht nur den Befreier in ihm suche. Mit einer ähnlichen Verachtung, wie sie Don Karlos dem Alba entgegenträgt, sieht Mortimer auf diesen Leicester herab. „Wie kleine Schritte," ruft er aus, „geht ein so großer Lord an diesem Hof!" Er bemitleidet ihn, er bespöttelt ihn, auch nicht im Tode mag er seinen Bund (Akt 4, Scene 4)! Mortimer's

[1] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 581.

Charakter ruht ganz auf zwei Elementen, auf Religionsfanatismus und sinnlicher Liebesgluth, und offenbar hat Schiller in ihm seinen tiefgrübelnden nordischen Prinzen in dem Roman, der Geisterseher, mit einigen Modifikationen auf das Theater gebracht. Beide treten in Italien aus Ueberdruß an einem dürren, kalten Glauben und Gottesdienst zum Katholicismus über, beide sind das Werkzeug einer verbrecherischen Partei, beide lassen sich erst, als die Geschlechtsliebe ihre religiöse Schwärmerei noch mehr entzündet hat, zum Verbrechen führen.[1] Jenes „himmelschöne Angesicht" der Griechin, welches den Prinzen beim ersten Anblick in der Kirche[2] für immer fesselte, wird hier ganz durch das Bildniß der Maria in der Wohnung des Bischofs von Roße in Rheims vertreten, welches den Mortimer so gewaltig ergriff (Akt 1, Scene 6). Alles Liebesfeuer einer brütenden Seele, welches in dem nordischen Prinzen gährt, hat Schiller hier in Mortimer dramatisch behandelt. Er hat aus seinem eigenen Wesen alle sinnlichgeistige Leidenschaft von den Lauraliedern her, nur in gehaltener Form, in diesem Gemälde ausgesprochen, und beide Frauen, die so unwiderstehlich reizen, die Griechin und Maria, rücken ebenfalls so nahe zusammen, daß sie nur Eine Person in verschiedener Lage zu sein scheinen. Es beweis't aber mehr, als alles, den Fortschritt Schiller's in seiner ästhetischen Bildung, daß es ihm möglich war, eine ihm widerstrebende Religionsform in diesem Drama mit einer augenscheinlichen poetischen Vorliebe zu schildern, wenn er dieß auch nur durch eine Illusion erreichte, indem er bei Darstellung des katholischen Kultus eigentlich den antik heidnischen im Sinne hatte oder wenigstens als leitende Idee gebrauchte. Mortimer ist der tiefste und mächtigste Charakter des Stücks. Während daher (wie ganz anders, als im Wallenstein!) in unserer Tragödie von Metaphysik beinahe keine Spur vorkommt, hören wir nur aus seinem Munde einige philosophische Sätze: „Das Leben ist nur ein Moment, der Tod ist auch nur einer." — „Ist das Leben doch des Lebens Gut!" sagt er im Rausch der Liebe zu Maria (Akt 3, Scene 6); aber

[1] Siehe Theil 2, S. 25 ff.

[2] Schiller's Werke in Einem B., S. 753 ff (Oktavausg. Bd. 10, S. 269.)

dem Verrath des Leicester stellt er das Wort entgegen: „Das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten.“ Er spottet der feilen Sklaven der Tyrannei, die sich seiner bemächtigen wollen, und sich selbst ermordend bekennt er sich zu dem Schiller'schen Grundsatz: „Ich bin frei!“ (Akt 4, Scene 4). Ueber den Charakter des Burleigh endlich und seiner beiden Gegengestalten Schrewsbury und Paulet braucht nur weniges gesagt zu werden. Daß der erstere auf die Vollstreckung des Todesurtheils dringt, würde ihn uns in dem Fall, daß er aus objektiven Staatsgründen handelte, als einen achtenswerthen Mann darstellen. Aber überall blickt eine kleinliche Leidenschaftlichkeit durch, die eines Staatsmannes eben so unwürdig, als dem Leser durchaus unerklärlich ist. Er hat gar keinen Grund, die unglückliche Gefangene persönlich zu hassen. Schrewsbury ist der ehrliche Graf von Lerma im Don Karlos, und Paulet's harte Rechtlichkeit erscheint im letzten Akt durch den Tod seines Neffen erweicht. Man muß kontrastirende Charaktere von einer kontrastirenden Darstellung derselben unterscheiden. Nur die erstere haben wir in unserm Drama; jene sind nicht nach der absichtlich in Kontrast setzenden Manier der Jugenddramen behandelt. Es ist bei weitem mehr Poesie und weniger Rhetorik in der Maria Stuart, als im Don Karlos.

Das Drama umfaßt einen Tag und einen Morgen. Die vier ersten Auftritte füllen diesen Tag aus. Die Lords reisen Abends von London nach Fotheringhay, und den andern Morgen wird das Todesurtheil vollzogen. Maria sagt, im dritten Akt (Scene 8), sie bitte der Elisabeth ihre Heftigkeit von gestern reuevoll ab. Es ist ein Monat, seit sie vor den zwei und vierzig Kommissarien verhört wurde (Akt 1, Scene 2), und es sind zehn Tage seit der Landung des Mortimer (Akt 1, Scene 6).

Alle Metaphysik, bemerkte ich oben, hat der Dichter über Bord geworfen, und die Weltgeschichte hat er in den Hintergrund gestellt. „Ich sehe eine Möglichkeit, sagt Schiller, „den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen zur Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen.“ [1]

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 43.

Die ersten Scenen im Anfang des Stückes bilden eine trefflich einleitende Darstellung der frühern Verhältnisse und jetzigen Lage der Königin, einen mit großer Kunst dem Drama einverleibten Prolog. Erst mit dem Auftreten Mortimer's in der fünften Scene beginnt die eigentliche Handlung. Die Vertheilung ist dann so einfach, daß man jedem Akte seine Ueberschrift geben könnte. Der erste Akt stellt die Maria im Besondern dar, der zweite die Elisabeth, der dritte die Zusammenkunft beider Frauen, der vierte die Entscheidung über Maria's Schicksal und der fünfte Maria's Tod. Frau von Stael nennt den letztern Aufzug mit Recht une situation decidée. Im zweiten und vierten Akt erscheint die Maria nicht, und die Elisabeth nicht im ersten und fünften, außer in dem letztern ganz zu Ende. Nur der Aufzug, wo die Königinnen sich zum ersten und letzten Mal begegnen, ist ihnen gemeinschaftlich gewidmet. Sowohl Liebe als Haß der Nebenpersonen geben von beiden Königinnen, so lange sie nicht auf der Bühne sind, ein entstelltes Bild, bis wir sie selbst reden und handeln sehen. Der erste und zweite, und der vierte und fünfte Akt bilden Gegensätze, in den dritten Akt ist durch das Gegenübertreten der Königinnen der Gegensatz selbst aufgenommen.

Der Dichter stellt uns nur die Katastrophe des Schicksals der Maria dar. Wenn man nun erwägt, welch ein armer, stillstehender Gegenstand dieß ist, muß man über Schiller's Kunst erstaunen, welches große dramatische Interesse er ihm mitzutheilen und wie viele Handlung, welche rasche Bewegung er in ihn zu bringen wußte. Sogleich als Schiller die Tragödie zu bearbeiten begann, schrieb er an Goethe: „Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlichen tragischen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen, und dazu gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in der ersten Scene sieht, und indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird."[1] Gerade das, was ihre Rettung zu bewirken scheint, die Ankunft des Mortimer, die

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 77.

Liebe des Leicester, die Zusammenkunft mit Elisabeth, die letzte Verschwörung, führt ihren Untergang herbei. Alle Mittel wirken in entgegengesetzter Weise, aber durch sie hat der Dichter mannigfaltige Ansichten, widerstreitende Bestrebungen, Kampf und Leben, eine bunte Reihe überraschender, spannender, rührender, sich steigernder Situationen in seinen einfachen Gegenstand zu tragen gewußt. Eigentlich ist das Schicksal der Maria schon im ersten Akt entschieden — denn nachdem Elisabeth dem Burleigh einmal den Mordanschlag an Paulet gegeben hat, kann ihre Nebenbuhlerin nicht mehr am Leben bleiben — dessen ungeachtet versteht der Dichter das Affektenspiel von Furcht und Hoffnung, von Mitleid und Entrüstung rege zu erhalten und mit jeder Scene zu steigen. Der ganze dritte Akt, die Herzensergießungen der Maria im Park, in welchem sie sich frei und glücklich träumt, die Begegnung beider Königinnen, die Schiller eine „moralisch unmögliche Situation" nennt, der Liebeswahnsinn des Mortimer, das unerwartete Eintreten des Paulet mit den Worten:

„Verschließt die Pforten! Zieht die Brücken auf!"

und die folgende Scene bilden eine Kette rührender, beängstigender Auftritte. Und eben so erwecken im vierten Akt Leicester's entdecktes Geheimniß, Mortimer's Tod, des Günstlings zweideutige Rechtfertigung vor Elisabeth, die Debatten der Räthe der Königin, der Volksauflauf bis zum Monolog der königlichen Heuchlerin, welche die Eingekerkerte ihrer weiblichen Leidenschaftlichkeit zum Opfer bringt, ein sich stets erneuerndes Interesse. Der fünfte Akt endlich kann bei einem empfänglichen Gemüthe wohl nicht ohne Thränen gelesen oder dargestellt gesehen werden. Schiller hat den hoffnungslosen Schmerz auch hier nicht rhetorisch behandelt oder in ermüdende Empfindungen ausgedehnt, sondern ihm durch eine Menge Züge, Vorfälle und Personen eine unverwelkliche poetische Frische verschafft. Der Abschied von Leicester aber und die Verzweiflung des Zurückbleibenden ist eben so originell erfunden, als in der Wirkung tief erschütternd, und ist die Krone des Ganzen. Schade, daß der Dichter, um die verletzte Gerechtigkeit zu rächen, in den letzten Scenen von dieser Höhe

herabstieg, und so seinem Drama, wie dem Wallenstein, einen matten Ausgang gab. Erscheint auch Burleigh durch seine Verabschiedung und Elisabeth dadurch, daß sie am Ende von allen verlassen ist, als bestraft, so wird doch durch die zuletzt anbefohlene Einkerkerung des Davison eine neue Ungerechtigkeit begangen. Es werden also doch nicht alle moralische Dissonanzen gelös't, und die ästhetische Macht des Drama's wird zum Theil zum Opfer gebracht. Merkwürdig aber ist es, daß Schiller überall die Elisabeth nicht nur moralisch, sondern auch ästhetisch beeinträchtigt. Er hat sie nämlich auch bei weitem nicht so gut dargestellt, als seine Maria, wie ihm überhaupt meist die Schilderung der Personen am besten gelingt, bei denen sein Herz ist.

Aus dem Gesagten folgt unmittelbar, daß das Trauerspiel meisterhaft organisirt ist. Der Plan ist einfach, der Gang gerade. Die einzelnen Theile fügen sich nicht nur ungezwungen, sondern auch anschaulich an einander. Zum Theil kam dieß auch daher, daß Schiller dieses Stück sogleich für das Theater ausarbeitete,[1] denn die Rücksicht auf das Theater leistete ihm denselben Dienst, den er sonst von einem historischen Stoffe erwartete: sie beschränkte ihn. Die zwei letzten Akte wünschte er daher auch unter dem Einflusse theatralischer Anschauungen auszuarbeiten.[2] Alles ist einfacher, klarer, mehr künstlerisch behandelt und für die Phantasie zugerichtet, als in frühern Dramen, und der Antheil des Verstandes ist mehr verdeckt und überarbeitet. Der Verfasser sagt, er habe seinen Stoff nach der Euripideischen Methode behandelt, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes bestehe.[3] Diese durchgeführte Schilderung hat seinem Werke offenbar die Dichtheit und das Kernhafte gegeben, welches die objektive Darstellung begründet, die er in dieser Tragödie nicht verließ, ungeachtet er von der Geschichte so sehr abwich.[4] Nur ist die Zeichnung hier den Hauptpersonen und dem Grundmotiv des Ganzen gemäß

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 157.
[2] Ebendaselbst, S. 169.
[3] Ebendaselbst, S. 43.
[4] Vergleiche Theil 3, S. 241.

zarter, feiner, inniger, gefühlvoller. Es sollten ja die Zustände eines leidenden Weibes vorgeführt werden. Beiläufig sei hier noch angemerkt, daß der lyrische Bilder- und Empfindungsflug der Maria im vierten Akt sich durch die ihr im ersten Aufzug zuertheilte Laute und überhaupt durch ihre Religion erklärt, die ganz poetisch in ihr wirkt. Nach der Geschichte soll sie auch Dichterin gewesen sein.

Ungeachtet die Darstellung so lichtvoll ist, enthält das Trauerspiel doch einiges, was den harmonischen Eindruck stört. Maria's Abschiedsworte an Leicester sind erschütternd. Aber stimmen sie zu einem Gemüthe, welches „seinen Haß und seine Liebe Gott geopfert hat?" Es liegt eine feine Rache in jenen Worten. Maria konnte den Treulosen nicht entscheidender vernichten! Wäre es nicht schonender von ihr gewesen, seine Schuld im Verborgenen oder Ungewissen zu lassen? Sie macht es ihm durch diese Veröffentlichung seines Einverständnisses mit ihr unmöglich, länger am Hofe zu bleiben, sie zwingt ihn, England zu verlassen! Doch vielleicht wollte der Dichter die Maria auf ihrem letzten Gang noch menschlich empfinden lassen, so daß die vorhergehenden religiösen Ceremonien, welche den Menschen wohl augenblicklich beruhigen, aber nicht sittlich umändern, auf ihren eigentlichen Werth zurückgesetzt wären. So würde diese sittliche Schwäche als ein naturwahrer Charakterzug erscheinen. Aber unvereinbar ist die Bewerbung des französischen Prinzen um Elisabeth und die Theilnahme des französischen Gesandten Aubespine an der Verschwörung gegen Elisabeth zu derselben Zeit. Jene Bewerbung scheint doch ernsthaft gemeint gewesen zu sein, und der Gesandte kann nur im Auftrage seines Staates sich mit den Empörern eingelassen haben.[1] Wie kann Burleigh als Staatsmann diese Verbindung mit dem französischen Hofe preisen und zugleich Frankreich als das feindseligste Land bezeichnen, von wo nur eine unversönliche Religionswuth beständig Mörder aussende (Akt 2, Scene 3)? — Wie soll man es sich ferner nach den Gesinnungen, die Davison in der Unterredung mit der Königin zu erkennen gibt (Akt 4,

[1] Oder sollte Aubespine als ein zweiter Bedemar ohne Genehmigung seines Hofes handeln? Siehe Theil 2, S. 10.

Scene 11), erklären, daß er sich durch Burleigh den Blutbefehl entreißen läßt (Akt 4, Scene 12), und von dem Augenblick an, wo dieses geschieht, bis zum folgenden Tage nichts thut, um die Vollziehung desselben ohne ausdrückliche Genehmigung der Königin zu vereiteln? Wenn Davison später, als ihn Elisabeth rufen läßt und das Urtheil, das sie seiner Hand anvertraute, von ihm zurückverlangt, „im höchsten Erstaunen" fragt: „Das Urtheil?" (Akt 5, Scene 14); so sollte man meinen, er habe diese Vollmacht in der festen Ueberzeugung, Recht zu thun, freiwillig den Kommissarien übergeben. — Endlich scheint die Art, wie Mortimer in die Geschichte verflochten ist, die Bedeutsamkeit und den Effekt seiner Intrigue selbst zu beeinträchtigen. Leicester weiß von Mortimer's Glaubensveränderung in Rheims; sie ist es, die sein Vertrauen zu ihm erweckt (Akt 2, Scene 8). Aber Burleigh, die Seele der geheimen Polizei, der beständig Jagd auf Staatsverbrechen macht (Akt 4, Scene 3), weiß nichts von dieser Abschwörung seines Glaubens! Das ist unwahrscheinlich. Dann schenkt Elisabeth dem Mortimer sogleich ihr gränzenloses Zutrauen, sie will,

„Daß man ihm die Person der Lady Stuart
Uneingeschränkt vertraue" —

sie verläßt sich auf seine Redlichkeit. Nach diesem Befehl der Königin erwartet man etwas ganz anderes, und findet sich im Verlauf der Tragödie sonderbar getäuscht. Amias Paulet ist hierdurch so gut, als beseitigt, und die Befreiung der Maria hat keine Schwierigkeit mehr. Dessen ungeachtet sagt Mortimer sogleich in der folgenden Scene, jener Vollmacht ganz uneingedenk:

„Gewaltsam aufthun will ich ihren Kerker;
Ich hab' Gefährten, alles ist bereit —"

und zu Maria spricht er (Akt 3, Scene 6):

„Dieß Schloß ersteigen wir in dieser Nacht;
Der Schlüssel bin ich mächtig. Wir ermorden
Die Hüter ꝛc."

Dessen bedurfte es gar nicht, und wir wundern uns, daß Paulet nach jenem Befehl, eben so wie vorher, alleiniger

Wächter der Königin ist. Aber auch davon abgesehen, wie konnte denn Okelly nach mißlungenem Mordversuch, hereinstürzend ausrufen (Akt 3, Scene 8):

„Flieht, Mortimer! Flieht! Alles ist verloren!"

und Mortimer hierauf auf der Stelle alles verloren geben? Er konnte auch jetzt die Königin noch immer retten. Auch später weiß weder Elisabeth noch Burleigh, der Scherge der geheimen Polizei, das Geringste von Mortimers Verrath, und erst Leicester muß beide darüber belehren (Akt 4, Scene 6). Er sagt zu Burgleigh:

„Trotz Eurer Spürkraft war Maria Stuart
Noch heute frei, wenn ich es nicht verhindert."

Gewiß, frei war sie, wenn Mortimer nur gewollt hätte. Er trug alle Mittel in Händen und gebrauchte keins! — Schon beim ersten Lesen fühlt man es, daß hier etwas mangelt, man ist nicht ganz befriedigt, wenn man auch den Grund nicht anzugeben weiß. Eine Dichtung kann unmöglich sich mit dem ganzen Gewicht der poetischen Wahrheit in uns senken, wenn sie nicht einmal ganz wahrscheinlich ist, wenn wir, wie hier, Menschen im Widerspruch mit sich selbst handeln sehen. Die Kritik hat nichts anderes zu thun, als jenes dunkle Gefühl zum deutlichen Bewußtsein zu erheben, und so urtheilt sie wahr, wenn sie dem fein gebildeten Lehrer aus dem Herzen redet.

Bisher habe ich in dieser Erörterung zuerst einiges Einleitende und Aeußerliche vorgetragen; hierauf versuchte ich eine Charakteristik der beiden Königinnen und der Nebenpersonen; dann wurde der große Abstand der Tragödie der Bühne von der Tragödie der Geschichte bestimmter hervorgehoben, und der letzte Theil beschäftigte sich mit der Organisation des Kunstwerkes. Jetzt werden wir uns endlich noch über das Grundmotiv des Ganzen verständigen und die Stellung der Maria Stuart zu früheren Stücken genauer angeben können.

Die mit Umsicht und Unbefangenheit behandelte Freiheitsidee ließ den Dichter des Wallenstein in großen weltgeschichtlichen Verhältnissen weilen; der überwiegende Antheil des

Herzens und eine ganz abweichende Tendenz zog die Maria Stuart mehr ins Persönliche und Subjektive. Hier finden wir keine solche getreue, gründliche Zeichnung des Zeitgeistes, kein ächtes Bild des englischen Hofs, keine solche wahre Züge des brittischen Volkslebens, keine solche scharfe historische Charakteristik der Menschen. Auf alle diese Dinge kam es dem Dichter bei seinem neuen Schauspiele weniger an, in welchem Personen im Vordergrund stehen, das Interesse an Individuen das vorherrschende und eine ausführliche, seelenvolle Darstellung der Affekte und Leidenschaften die Hauptsache bleiben sollte. Der Dichter selbst sagt, er habe einen poetischen Kampf mit dem historischen Stoff zu bestehen gehabt, und Mühe gefunden, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen, indem er zugleich von allem, was diese Brauchbares habe, Besitz genommen.[1] Wie Schiller in Don Karlos die Geschichte zum Behuf seiner Freiheitsideen veränderte, so schob er hier die Weltverhältnisse zurück um alle Theilnahme der Königin zuzuwenden, deren Leiden, Buße und sittlich-religiöse Erhebung er uns darstellt.

Wenn ein neuerer, freilich unfähiger und oberflächlicher Kommentator[2] meint, in dem Kampf der beiden Königinnen bestritten sich die beiden entgegengesetzten Principien der modernen Zeit, welche Schiller in ihrer subjektiven Empfindung und Leidenschaft habe darstellen wollen, in ihnen individualisire sich die Entzweiung der Welt, und die Elisabeth sei die Repräsentantin des neuen protestantischen Glaubens und Maria die Vertreterin des alten katholischen Glaubens — so übersteigt das alles, was über unsere Tragödie Verkehrtes gesagt werden kann. Von einem Kampfe zwischen zwei Königinnen, von denen die eine auf dem Throne prangt und die andere in Fesseln schmachtet, kann gar nicht die Rede sein, und die Gefangene ist von allen kriegerischen Gedanken so weit

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 116.

[2] H. F. W. Hinrichs, „Schiller's Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem inneren Zusammenhange", Th. 2, Abth. 2, S. 137, S. 161 2c. Wenn der Titel hieße: weder nach ihren historischen Beziehungen noch nach ihrem inneren Zusammenhange, wäre er in so weit richtig.

entfernt, daß sie ihren frühern Ansprüchen auf Thron und Erbfolge ausdrücklich entsagt (Akt 3, Scene 4):

„Regiert in Frieden!
Jedwedem Anspruch auf dieß Reich entsag' ich" ꝛc.

Maria's Wünsche gehen nicht über ihre Person hinaus, ja sie will ihre Freiheit nur „dem freien Willen der Elisabeth" verdanken, und weis't Mortimer's Plan, sie durch Gewalt und Mord zu erretten mit Angst und Abscheu von sich (Akt 1, Scene 6 und Akt 3, Scene 6). Wie sollte sie die Vorfechterin ihrer Religionspartei sein? Noch weniger aber ist die pharisäische Elisabeth der Tragödie die Vertreterin der protestantischen Religion, denn sie hat gar keine, obgleich sie sie überall heuchelt, und Schiller hätte den Protestantismus nicht boshafter verhöhnen und tiefer in den Koth ziehen können, denn wenn er als dessen Repräsentantin uns diese Frau vorgemalt hätte. Bei weitem richtiger, wenn auch nicht erschöpfend dagegen ist die Ansicht, der Dichter habe in seiner Maria und Elisabeth den Gegensatz des Glaubens und Unglaubens darstellen wollen, wobei man jedoch, den freien poetischen Gebrauch, den er von der katholischen Religion machte, verkennend, in die Lächerlichkeit verfiel, Schillern des Kryptokatholicismus zu beschuldigen.

Man würde irre gehen, wenn man den ebenen geraden Weg der Jugenddramen, wie ich ihn im ersten Theil dieser Schrift nachgewiesen habe, auch in der Abfolge dieser Tragödien der dritten Periode wieder aufsuchen wollte. Was dort aus einem unbewußten Trieb hervorging, mußte nach einem einfachen Gesetze ablaufen; aber die besonnene Kunst, mit welcher Schiller im dritten Zeitraum dichtete, verfolgt im Anfang verschlungenere Wege, bis sie endlich nach manchen Abbiegungen die schönste Bahn findet, auf welcher sie, gleichsam als eine zweite erhöhte Natur, unverrückt fortwandelt. Die Grundmotive zu der ersten Serie der Tragödien bot allein die dunkel schaffende Natur in der Brust des Dichters dar; jetzt aber schwebt er mit wacher Selbstbestimmung über der Hauptidee und der ganzen Behandlung. Wie sollten beide Processe, jener einfache und dieser zusam-

mengesetzte, unter Ein Gesetz fallen? Wie wir in Schiller's lyrischer Dichtweise der dritten Periode einen komplicirten Bildungsgang kennen gelernt haben, so breitete er in den ersten Tragödien dieser Zeit seinen Genius über ein möglichst weites Feld aus, um mit vielfacher Bereicherung sich später auf die reinste und ihm angemessenste Species unter allen zu beschränken. In der Lyrik sehen wir ein gesetzmäßiges Herabsteigen vom Abstrakten zum Konkreten, in der Tragödie, in welcher Schiller mit dem Wallenstein schon mit dem ganz Bestimmten begann, finden wir, daß sein alles erschöpfender Geist die nebeneinander liegenden Arten zu umfassen und sich in ihnen allen zu versuchen trachtete, ehe er sich für eine einzige entschied. Schiller sagt das selbst, indem er an Goethe schreibt, er sehe wohl ein, daß er sich durch keine allgemeine Begriffe fesseln lassen dürfe, sondern für den neuen Stoff auch eine neue Form finden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten müsse. Die Tragödien der dritten Periode liegen nicht in Einer Richtung, wie die der ersten, sie sind nicht Modifikationen Einer Grundidee und derselben Methode, sondern jede ist ein neuer Anfangspunkt einer für sich bestehenden unendlichen Reihe und es umfaßt nicht allein Schiller's Lyrik, wie gezeigt worden ist, sondern auch seine Tragik, wie bewiesen werden wird, verschiedenartige Formen und Gestalten. Humboldt spricht dieses, nur unbestimmter, aus, indem er sagt, die auf Wallenstein folgenden Stücke seien nicht Wiederholungen eines zur Manier gewordenen Talents, sondern Geburten eines immer jugendlichen, immer neuen Ringens mit richtiger eingesehenen, höher aufgefaßten Anforderungen der Kunst.[1] Die Schauspiele von den Räubern an bis zum Don Karlos sind, was ihr Grundmotiv betrifft, nur Erzeugnisse Eines machtvollen, instinktartigen sittlichen Dranges, der zuerst in mehrern Stücken niederreißend auftrat, bis er, in der Theaterbearbeitung des Fiesko den Uebergang findend[2], sich in Don Karlos begründend und aufbauend aussprach. Als aber Schiller auf einem so hohen Standpunkte geistiger, sittlicher und ästhetischer Reife

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 79 f.

[2] Siehe Supplemente zu Schiller's Werken (Cotta 1840) B. 1, S. 235 ff.

zum Drama zurückkehrte, war er nicht mehr an Einen Zug seiner Natur gebunden, sondern ihm war es jetzt Bedürfniß, seine ganze vielgestaltete Weltanschauung zu offenbaren, und es freute ihn, dem Rufe seines Genius auf auseinander gehende Wege aufmerksam zu folgen, und mit jedem Werke eine neue dramatische Studie zu beginnen und auszuführen. Nur durch diese weite Ausdehnung konnte er sich aller verschiedenartigen dramatischen Kräfte und Stoffe versichern, die in der eignen Brust und in der Kultur des Jahrhunderts lagen, und, vor jeder Manier verwahrt, sich zum höchsten Stil erheben, nachdem er sich in allen Formen versucht hatte. Nur in dieser vielseitigen Beweglichkeit genügte und erschöpfte sich sein weltumspannender Genius, und da diese verschiedenartigen Versuche, wie er sie selbst nannte, die wir als Meisterwerke bewundern, auf einer sichern gemeinschaftlichen Grundlage angestellt wurden und unter einander in innerlich gegliedertem Zusammenhang standen, Schiller aber das, was er durch eine jede frühere Arbeit gewonnen hatte, der nächstfolgenden zutrug, so konnte er mit Recht hoffen, sich auf eigenthümliche Weise dem Vollendeten zu nähern. In Schiller's Tragödien spiegelt sich die neuere Welt. Der mannichfaltigen Bildungsstoffe, Interessen und Richtungen, von denen diese Zeit wunderbar erfüllt, bewegt und durchkreuzt ist, und welche sich am vielseitigsten gerade in Deutschland zusammengefunden und hervorgebildet haben, bemächtigte sich dieser Repräsentant der modernen Dichtung, und prägte sie, zugleich die Universalität des eignen Geistes beurkundend, zu mannichfachen dramatischen Formen aus. Wie er sich in der Jugend von dem politischen Zeitinstinkte unbewußt nach Einem Ziele forttreiben ließ, so suchte er jetzt, im vollkommenen Besitz seiner selbst, mit Selbstbestimmung das weit aus einander Liegende sich anzueignen und zu gestalten.

Schiller's Jugenddramen gingen alle von seinen Freiheitsideen aus, denen sich die starren Gesellschaftsformen verhängnißvoll entgegenstellten. Im Wallenstein versuchte er, das antike Schicksal zur Grundlage des Ganzen zu machen, wurde aber durch die Natur des Stoffes und die frühere Anlage des Stücks gezwungen, als zweites Princip die bestehende Welt-

einrichtung, gegen die Wallenstein kämpft, eingreifen zu lassen.[1] Auf keiner dieser Hauptideen ruht nun unsere Tragödie, aber beide sind in den Hintergrund gestellt, und verkündigen sich aus der Ferne, jedoch mit dem Unterschied, daß eigentlich die großen weltgeschichtlichen Formen den Horizont begrenzen und erfüllen, und die Schicksalsideen nur als seltene symbolische Figuren vorüberwandeln. So hat der Dichter hier weder das eine noch das andere Princip aus den Händen gelassen, aber er hat keines als leitende Idee gebraucht. Maria Stuart ist das Exemplar eines neuen Genre, so wie auch die folgenden Stücke uns neue dramatische Gattungen repräsentiren. Diese Tragödie ist ein pathetisches Charakter- und Situationsstück auf ungeheurem Grunde, an welches kein anderes Schiller'sches Drama als Maßstab angelegt werden kann, sondern welches das Gesetz der richtigen Schätzung nur in sich trägt und ein Muster für seine Gattung ist.

Es handelt sich hier nicht darum, ein neue Ordnung zu bauen, wie im Don Karlos, eine neue Dynastie zu gründen, wie im Wallenstein. Maria wollte früher England mit Schottland vereinigen (Akt 1, Scene 7):

„Ja, ich gesteh's, daß ich die Hoffnung nährte,
Zwei edle Nationen unterm Schatten
Des Oelbaums frei und fröhlich zu vereinen."

Aber im Drama will sie es nicht mehr. Und auch die Erhaltung bestehender Staats- und Religionsformen ist in der Schiller'schen Darstellung nicht die Hauptsache. Elisabeth wird in ihrer Handlungsweise nicht durch ein politisches, sondern nur durch ein persönliches Interesse geführt. Sie ist für ihre Sicherheit besorgt, welcher allein sie ihre Gegnerin aufopfert (Akt 2, Scene 5):

„Bis diesen Tag zwar schützte mich die Allmacht,
Doch ewig wankt die Kron' auf meinem Haupt,
So lang' sie lebt" rc.

[1] Siehe Th. 4, S. 34 ff.

Eine politische Nothwendigkeit führt im Drama die Entscheidung nicht herbei, sondern weibliche Privatleidenschaften: „Ein Bastard bin ich dir? — Unglückliche!" ꝛc. (Akt 4, Scene 10). An die Erhaltung ihrer politischen Schöpfung appellirt Elisabeth im Ernste nirgends, und von der Religion ist sie so wenig, als die Gräfin Terzky im Wallenstein, auch nur berührt.

Die schottische Königin selbst ist der Gipfel der Tragödie. Sie ist der höchste Impuls der handelnden Personen. Um diese Sonne bewegt sich in entgegengesetzten Bahnen, in Zuneigung oder Abneigung, alles Andere; und nur einige Nebenpersonen blicken weiter, zum Allgemeinen und Ganzen hinauf. Das Grundmotiv ist mit der Heldin des Stücks eins, und es gibt in der Tragödie nichts Höheres und soll nichts Höheres geben, als ihre Person. Hätte der Dichter, wie etwa in Don Karlos, die Hauptabsicht gehabt, allgemeine Ideen durchzuführen, so hätte er das Gesammtinteresse welches er in seiner Maria vereinigen und persönlich halten wollte, getheilt und geschwächt. Ja er fürchtete, scheint es, den tiefen und dauernden Antheil, den er für den Charakter, die Leiden und das Schicksal dieser Frau gewinnen wollte, auch dadurch zu beeinträchtigen, wenn er die Elisabeth von großen welthistorischen Ideen begeistert und geführt sein ließ. Aber er glaubte die Einheit des Interesses, welches gleichmäßig durch eine ganze Dichtung geführt werden muß, aufzuheben, wenn er dem persönlichen ein gleich starkes ideales Interesse beifügte. Deßwegen legte er alles Ideale, Mächtige, Welthistorische nach hinten, und machte es zur Nebensache, um seine neue, interessante Aufgabe rein lösen zu können.

In den Jugenddramen werden uns durch die meisten Hauptpersonen nur Ideen des Dichters symbolisirt, im Wallenstein ist ein unruhiges Handeln nach objektiven Zwecken: in unserer Tragödie dagegen gilt es nicht um Ideen, sondern nur um Personen, und Maria Stuart ist selbst Zweck. Ihre Wünsche und Plane gehen nicht über sie selbst hinaus, und nur gegen sie und für sich handelt Elisabeth. Wie nahe und bedeutsam die großen Zeit- und Kulturverhältnisse auch

bisweilen herantreten, so haben die Hauptpersonen es doch nur mit ihren eignen Angelegenheiten zu thun. Die Tragödie ist dem klaren Wasser eines Flusses zu vergleichen, der sich durch einen tiefen, dunklen See gießt, ohne seine eigenthümliche Farbe einzubüßen. Geschichtlich treten Katholicismus und Protestantismus, die leidenschaftliche Gemüthsart des Mittelalters und die geregelte Gesittung der neuern Zeit, entgegengesetzte Ansprüche zweier Dynastien und endlich feindliche Richtungen ganzer Völker in dem Leben der unglücklichen Maria zusammen, und sie fällt in dem ungeheuern Konflikt solcher ungeheuern Systeme. Aber so weit und großartig hat unser Schiller dieses Mal seine Aufgabe nicht fassen können, sonst wäre er aus dem Genre getreten, in welchem er dichtete. Es galt nicht darum, die Weltprincipien in den Personen zu charakterisiren, sondern die Personen auf dem Grunde der Weltprincipien. Das Schauspiel berührt zwar allenthalben ungeheure Gegensätze, aber es ist nicht nach ihnen angelegt, und weltgeschichtliche Ideen werden uns wohl in Erinnerung gebracht, aber nicht eigens dargestellt. Es handelt sich nur um die Errettung oder den Untergang einer einzigen Person, aber der Standpunkt ist so hoch genommen, daß der Leser die Aussicht hat in eine unendliche Ferne.

So hat sich Schiller eine höchst interessante eigenthümliche Aufgabe gestellt und im Ganzen vortrefflich gelös't. „Weil das Werk", schreibt er an Goethe[1], „auch historisch betrachtet, ein reichhaltiger Stoff ist, so habe ich ihn in historischer Hinsicht auch etwas reicher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und instruirten Leser freuen können." Allenthalben knüpfen historische Beziehungen den Moment der Handlung an das große Ganze und die Vergangenheit, und Maria selbst ist in der englischen Gerichtsordnung, Staatseinrichtung und Geschichte wohlbewandert. Es verdient aber besonders studirt zu werden, wie Schiller die imposanten weltgeschichtlichen Verhältnisse behandelte, um sie als vermittelnde, dauernde Glieder mit der Handlung zu verbinden, ohne doch das zarte Gemälde des weiblichen Herzens in sie

[1] Briefwechsel Th. 5, S. 157.

aufgehen zu lassen. In dieser Rücksicht tritt es allenthalben hervor, wie Maria, die im Drama selbst nur ihr Leben und ihre Freiheit will, in früherer Zeit die Ansprüche ihres Hauses, die Interessen ihrer Religion, die Rechte ihres Volkes im Kampfe mit ihrer Gegnerin vertheidigte, und wenn auch Elisabeth sich nur durch individuelle Empfindungen und Privatrücksichten bestimmen läßt, so dringt die Stimme des Volkes, „das den Pallast umlagert“, bis in ihr Frauengemach, sie erkennt dadurch, daß sie sich allenthalben mit einem guten Schein umgeben zu müssen glaubt, die Macht der öffentlichen Meinung an, und ihre Furcht selbst, welcher sie die Maria zum Opfer bringt, hat ganz England, Europa zum Gegenstand (Akt 4, Scene 10):

„Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt,
Er ist getilgt, so bald ich dich vertilge.
Sobald dem Britten keine Wahl mehr bleibt,
Bin ich im ächten Ehebett geboren!“

So liegt hinter dem kleinen Moment der Handlung im Drama eine ungeheure Vergangenheit, und über die persönlichen weiblichen Antriebe ragt eine Welt empor. Allenthalben scheint es durch, daß die Welt gespalten ist, daß die Völker sich hassen, daß widerstreitende Bildungsmomente gährend die Zeit erfüllen, und daß sich in unserm pathetischen Personenstück nur im einzelnen Falle wiederholt, was Alle beherrscht. So sagt Maria mit Bezug auf die Engländer und Schottländer (Akt 1, Scene 7):

„Nicht ihres Völkerhasses Opfer glaubt' ich
Zu werden; ihre lange Eifersucht,
Der alten Zwietracht unglücksel'ge Glut
Hoff't ich auf ew'ge Tage zu ersticken.“

Besonders aber sind mit großem Kunstverstande die weltgeschichtlichen Momente dadurch zugleich ins Drama gelegt und doch von der Haupthandlung fern gehalten, daß sie durch Nebenpersonen vertreten werden. So weis't Burleigh auf das hin, was durch die Lage der Umstände geboten ist, und spricht von der Pflicht der Königin gegen ihre Unterthanen,

gegen ihre Religion, indem er z. B. der Königin sagt (Akt 4, Scene 9):

> „Hier ist nicht Zeit zu weiblichem Erbarmen,
> Des Volkes Wohlfahrt ist die höchste Pflicht";

und es ist, wie schon oben bemerkt, nur Schade, daß er sich zu sehr von Privatleidenschaft befangen zeigt, und als Staatsmann zu wenig gründlich und überzeugend spricht, als daß man ihm einen freien weitüberschauenden Standpunkt zutrauen könnte. Dagegen ist Mortimer offenbar und bestimmt die Stimme und das Werkzeug der einen Partei seiner Zeit. Er will nicht die bloße Rettung der Stuart, sondern Wiederherstellung des Katholicismus, Umsturz der Verfassung, Entthronung der Elisabeth, wozu er den charakterlosen Leicester ausdrücklich auffordert (Akt 2, Scene 8).

Wie auf diese Weise das Welthistorische in unser Drama einspielt, ohne das Persönliche zu verdrängen, so ist auch das Verhängnißvolle in den Hintergrund gelegt. Es ist hier kein selbstständiges Fatum, welches obwaltet und obsiegt, sondern etwas Schicksalmäßiges in der Handlung selbst, etwa wie in den Räubern, was in den Worten der Personen oder durch die Motivirung der Sache hie und da auftaucht, die Seele mit Schauer erfüllt, und dann wieder in den Abgrund verschwindet. So nennt Burleigh (Akt 2, Scene 3) die Königin selbst die Ate des ewigen Krieges, die mit der Liebe Fackel das Reich entzünde, und Elisabeth heißt sie in derselben Vorstellungsweise „ein ewig drohendes Gespenst", und charakterisirt sie als ihre Schicksalsgöttin (Akt 4, Scene 10):

> „Sie ist die Furie meines Lebens, mir
> Ein Plagegeist, vom Schicksal angeheftet.
> Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung
> Gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir
> Im Wege" rc.

Mit noch größerm Rechte könnte die schottische Königin der Elisabeth den Namen einer Ate geben, wenn für eine ganz in die natürliche Begreifbarkeit der Dinge gestellten Person diese Bezeichnung nicht unangemessen wäre. Dagegen sind böse Mächte geschäftig, die dem Verhängniß Verfallene

zu verderben. Der unglückselige Bothwell, meint Kennedy (Akt 1, Scene 4), habe ihr Gemüth durch Zaubertränke, durch Höllenkünste verwirrend erhitzt, und sie schildert den Einfluß feindseliger Dämonen im Allgemeinen mit den Worten:

„Ich wiederhol' es, es gibt böse Geister,
Die in des Menschen unverwahrter Brust
Sich augenblicklich ihren Wohnplatz nehmen" 2c.

Solcher Einwirkung will auch Maria die Feindschaft der Elisabeth zuschreiben, und die Leiden, die ihr daher gekommen. Sie spricht zu ihr (Akt 3, Scene 4):

„Seht, ich will Alles eine Schickung nennen;
Ihr seid nicht schuldig, ich bin auch nicht schuldig,
Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf,
Den Haß in unsern Herzen zu entzünden,
Der unsre zarte Jugend schon entzweit" 2c.

Am meisten ist aber das Verhängnißvolle dadurch hervorgehoben, daß Freude, Glück und Schönheit, und alle andern reizvollen Güter des Lebens ihr zum Fallstrick geworden sind, und daß namentlich alles, was für ihre Rettung unternommen wird, nur ihre Leiden vergrößert und zuletzt ihren Untergang herbeiführt. Als der Neffe des Kerkermeisters sich zu ihrem Erretter aufwirft, „fliegt ein böses Ahnen durch ihr Herz," und sie heißt ihn schnell aus dem Reich fliehen —

„Marien Stuart
Hat noch kein Glücklicher beschützt."

Diese Ahnung erfüllt sich besonders erschütternd auch in der Scene am Ende des dritten Aufzuges, wo sie sich der gewaltsamen Bestürzung dieses Mortimer kaum erwehren kann:

„Furchtbares Schicksal! Grimmig schleuderst du
Von einem Schrecknis mich dem andern zu.
Bin ich geboren, nur die Wuth zu wecken?
Verschwört sich Haß und Liebe, mich zu schrecken?"

Mit der christlichen Religion sind die Schicksalsmächte unvereinbar, daher treten sie im fünften Akt, wo das Religiöse vorherrscht, ganz zurück.

Dieses ist die eigenthümliche Gestalt unserer Tragödie.

Alle frühern Schauspiele gehen von Schillers Freiheitstrieb aus, dieses ist offenbar an die sanftern, feinern Regungen seines Gemüthes geknüpft. Die schöne Menschlichkeit, welche Schiller in jener Episode im Wallenstein nur ideal behandelt hatte, arbeitete er jetzt zu einem feststehenden Charakter und zum Hauptinhalt eines ganzen Drama's aus. Alle bisherige Dramen Schillers haben mehr oder weniger einen thätigen Charakter; die Helden verfolgen bedeutende Zwecke. Maria's Größe liegt nicht in dem, was sie thut, sondern in dem, was sie ist[1] — in ihrer Ergebung und ruhigen Hoheit.

Der Wallenstein ist, Max und Thekla abgerechnet, durchaus von realem Inhalt und realer Behandlung; Maria Stuart dagegen ist in der „sentimentalischen" Weise aufgefaßt und ausgeführt. Er machte hier, wie es Goethe meistens thut, Personen und persönliche Beziehungen zum Hauptzweck seiner Darstellung. Wallenstein verhält sich zu Maria Stuart, wie Wilhelm Meister zu Hermann und Dorothea. Dort ist eine Welt von Menschen, Interessen und Ansichten, hier ein kleineres Bild auf einem bedeutenden Grunde, den aber Schiller seinem Charakter und der Natur seines Stoffes nach mit seinem dramatischen Sujet inniger verbinden mußte, während ihn Goethe seiner Idylle sehr fern stellte. Ich zweifle nicht, daß Schiller dieses Gedicht, welches zu lesen und zu bewundern er nicht müde wurde, auf die Behandlung seines Gegenstandes mit Bewußtsein einwirken ließ. So liegt der Hauptvorzug unsres Schauspiels in einer meisterhaften Zeichnung des Zustandes der Maria, welcher sich uns in einer kunstmäßig angelegten Reihe von pathetischen Situationen darlegt. Das Drama durchläuft in den Gemüthszuständen der Maria das ganze System der menschlichen Empfindungen und Affekte bis zur religiösen Erhebung, und stellt das menschliche Herz in dem weitesten Umfang seiner Regungen so wahr, innig und zart dar, daß in dieser Hinsicht mit unserm Stücke kein früheres verglichen werden kann. In den beiden ersten Akten, wo sich die Handlung erst vorbereitet, werden uns die innern, so wie die äußern Zustände und das Verhältniß der Königinnen zu einander mehr in ihrer Ruhe dargestellt; aber vom dritten

[1] „Eine Tugend genüget dem Weib: sie ist da" ꝛc.

Aufzug an bis zum Ende, beinahe in allen Scenen, welch eine Bewegung, welch ein Reichthum, welch ein Wechsel, welch ein Widerstreit der Gefühle und Leidenschaften! Außerdem hat der Meister diese Elemente des Pathos so weise vermischt und vertheilt, so überraschend und so sehr nach dem tragischen Effekt gestellt, und sie gleich von vornen herein so zweckmäßig an die strenge theatralische Form gebunden, daß eine gute Aufführung immer der größten Rührung und Erschütterung gewiß sein kann. Die Tragödie wird jedes feingebildete Publikum immer in ähnlicher Weise ergreifen, wie Kabale und Liebe ein unkultivirtes.

Der Leser vergißt durch das Affektenspiel, welches in ihm erregt wird, sehr gerne die Fehler mancher Scenen oder beachtet sie nicht. So z. B. nennt Schiller selbst die Zankscene zwischen Elisabeth und Maria im vierten Auftritte des dritten Aktes eine moralische Unmöglichkeit, welche vielleicht über die Grenzen der Kunst hinausgehe. Elisabeth konnte bei dieser Zusammenkunft von ihrem Standpunkte aus keinen andern Zweck haben, als der Welt ihre Milde und Güte gegen ihre Nebenbuhlerin auf eine glänzende Weise darzuthun. Auf den Schein der Barmherzigkeit mußte ihr Benehmen berechnet sein. Wie sie sich nun wirklich zeigt, handelt sie sich so entgegen, daß sie sich gleichsam selbst aufhebt. Sie thut hierdurch etwas psychologisch und moralisch Unmögliches. Daß sie sich an der Erniedrigung ihrer Feindin weidet und die Hülflose, schmählich Mißhandelte verhöhnt, mag man ihrem Charakter zutrauen, daß sie aber, welche alles schlau auf den guten Schein berechnet, mit kalter Besonnenheit das Entgegengesetzte von dem thut, weßwegen sie allein gekommen sein kann, nämlich „die öffentliche Meinung durch eine That der Großmuth zu gewinnen,“ mögen wir nicht glauben. Hätte der Dichter aber die Elisabeth der Gefangenen schonend und liebevoll begegnen lassen, so hätte diese Unterredung ihr Ziel, die gänzliche Entzweiung beider Königinnen, nicht erreicht, sondern hätte das entgegengesetzte Resultat gehabt. Aber zu jenem Ziel mußte Schiller das Gespräch hinführen, weil es ein Hauptmotiv zu dem entscheidenden Entschluß der Elisabeth sein sollte — er mußte sie also etwas Unmögliches

thun lassen. Diese unnatürliche Lage der Elisabeth entschwindet uns, weil wir nur für die Maria Augen und nur für den vollen, hohen Erguß ihrer schönen Seele Gehör haben. Der Dichter beraubt uns hier augenblicklich unseres Urtheils durch die überwältigende Macht, die er auf unser Herz ausübt.

Durch diese detaillirte, genaue und reine Schilderung der Gemüthswelt ist es ihm auch gelungen, in der Person der Maria einen der besten weiblichen Charaktere auf das Theater zu bringen, die er überhaupt gezeichnet hat. Während die frühern Schiller'schen Frauen beinahe alle über sich und ihre Lage reflektiren und in allgemeine Betrachtungen aufgehen, ist bei Maria Stuart Alles unmittelbare weibliche Natur in der reinsten Klarheit. Ihre Grundsätze leben in ihren Gefühlen, sie ist sich ihrer selbst sicher und gewiß, ohne allgemeines Bewußtsein, ihre Urtheile entfernen sich nie vom bestimmten Falle, vom individuellen Zustande — so wie überhaupt aus der ganzen Tragödie alles Räsonnement, alle Reflexion ausgeschieden ist. Außerdem hat Schiller diesem Charakter dadurch eine natürliche Wesenheit gegeben, daß er ihn aus einem Gemisch verschiedenartiger Eigenschaften bildete. Schuld und Unschuld, Demuth und Stolz, Verstand und Reizbarkeit, Kraft und Hingabe, die höchste weibliche Anmuth und weibliche Schwächen und Leichtsinn sind mit andern Eigenschaften zu einem wahren Bilde verbunden. Zuletzt gewinnt das Edle in ihr durch den Gebrauch sinnlicher Symbole ganz die Obergewalt, und sie geht mit männlicher Fassung, ja mit Heldenmuth dem Tod entgegen, so daß der letzte Akt wirklich zu einem rührend feierlichen, hochtragischen Pathos aufsteigt. Nichts desto weniger ist alles, bis zu jenen unbedachten Abschiedsworten, die sie zu Leicester spricht, in den Gränzen der weiblichen Natur gehalten. In unserer Tragödie und im Wallenstein sterben die Helden, dem Auge des Zuschauers entrückt, hinter der Scene, aber die Katastrophe in Maria Stuart ist ungleich furchtbarer und erschütternder. Nur die letzten Scenen nach dem Selbstgespräch des Leicester sind nicht im Interesse einer lebendigen Gemüthsenthüllung, sondern nach einer abstrakten Gerechtigkeitsidee gedichtet, obgleich auch sie bedeutend sind.

Das verdient noch besonders bemerkt zu werden, daß in keinem der bisher gedichteten Dramen Schiller alle subjektiv-sittliche Absichten, alle eigene Ideen und Lieblingsgefühle so ganz ausschloß, als in diesem. Er hat seine subjektive Stimmung dadurch gleichsam aufgehoben, daß er seine Vorliebe für Geistesfreiheit und Protestantismus in die Nähe eines widerwärtigen Charakters brachte, und daß er seine Abneigung gegen die katholische Kirche an das bezauberndste Weib band. Nachdem sich ihm Elisabeth einmal im Gegensatz der Maria und nach dem Plan des Ganzen als königliche Heuchlerin festgestellt hatte, konnte er an beiden Hauptpersonen und an der ganzen Arbeit nur einen rein ästhetischen Antheil nehmen. Der Charakter der Maria ist zwar zuverlässig nach seinem Ideal der weiblichen Anmuth[1] entworfen, aber auch der Zwang der Geschichte und Schiller's Annäherung an den Goethe'schen Stil wiesen des Dichters innigen Herzensantheil in seine Schranken, und selbst jenes Ideal, welches eine freie Uebereinstimmung der Sinnlichkeit mit dem Geistigen forderte, war dieses Mal einer sich im Natürlichen haltenden Behandlung günstig.

Was endlich die stilistische Form betrifft, so sind Ausdruck und Verse wunderbar rein, klar und schön. Auch diese Tragödie bereichert Grammatik und Wörterbuch. Der Ausdruck ist gehobener und vornehmer als im Wallenstein, ohne daß er deßwegen an seinem natürlichen Wuchse Schaden erlitten hätte. Im Wallenstein hat der Realismus des Helden und seiner Umgebung und die realistische Basis des Ganzen auch die Sprache realistisch gemacht. In der Maria Stuart befinden wir uns, wie im Don Karlos, an einem königlichen Hofe und wir hören im Kreise edler Frauen eine fein gebildete Gesellschaft.

[1] Siehe Theil 3, S. 141 und S. 197 ff.

Achtes Kapitel.

Verdienste um das Theater. Weitaussehender theatralischer Plan. Bearbeitung von Shakspeare's Macbeth und Grundsätze derselben.

Schiller war nun wieder, wie in seiner Jugend zu Mannheim, an einem Theater, und in einem schönern, einflußreichern Verhältniß zu demselben, als er es sich je hätte träumen lassen. So sehr günstig hatten sein Genius und sein beharrlicher Wille sich die äußern Verhältnisse gestaltet; und er konnte auch in dieser Beziehung mit einigem Rechte sagen, daß der Idealist sich die Dinge forme und nicht von ihnen geformt werde.[1] Schiller und Goethe theilten sich in die Direktion des Theaters, und indem sie ihre Wirksamkeit gegenseitig in freundlicher Uebereinstimmung ergänzten, wirkten sie mit beschränkten Mitteln Außerordentliches, und fingen an in dem deutschen Athen eine dramatische Schule zu gründen, die aber nach dem frühen Tode Schiller's nur allzu bald wieder zerfallen sollte. Wir müssen auf diese Jahre, wo beide Freunde der Weimar'schen Bühne vorstanden und weithin wirkten, als auf die Blüthenzeit der deutschen Schauspielkunst zurückschauen, und können es nicht genug beklagen, daß solche herrliche Bemühungen und vielversprechende Anfänge uns jetzt, unter vielem Schlechten, Frivolen und Geringfügigen nur zerstreute, zufällige Spuren einer würdigen und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 485.

ächten Mimik hinterlassen haben. Eine deutsche Dichtkunst konnten uns Goethe und Schiller schaffen; ein deutsches Theater, welches wohl durch die Kraft Einzelner begründet, aber sich ohne eine zweckmäßige Fürsorge und Einrichtung des Staates und Volkes nicht erhalten und ausbilden kann, fehlt uns jetzt mehr, als früher. Und doch wäre die Errichtung einer eigenthümlichen deutschen Schaubühne eine Bildungsschule für die Nation, und keine unmögliche Sache. Noch jetzt opfern sich manche achtenswerthe Männer dieser Idee auf; aber, ohne Unterstützung stirbt ihr Werk mit ihnen oder sie geben es nothgedrungen bald wieder auf; etwas Durchgreifendes wirken sie nicht, etwas Dauerndes hinterlassen sie nicht.

Schillers Ansichten über den Werth des Theaters waren immer noch so erhaben, wie er sie im Jahr 1784 in der Abhandlung über die Schaubühne als moralische Anstalt zuerst mit so glänzender Beredsamkeit ausgesprochen hatte. „Das Theater," sagte er, „und die Kanzel sind die einzigen Plätze für uns, wo die Macht der Rede waltet." So stellte er das Theater neben die Kirche, und indem er jenes, wie diese, als eine Menschen veredelnde Anstalt betrachtete, durfte er konsequenter Weise die Kommunion auf das Theater bringen. Eine edle Gestaltung aller menschlichen Verhältnisse schien ihm wesentlich an das Theater geknüpft: dasselbe war nach seiner Ansicht das mächtige Organ, durch welches das Schöne und Erhabene, also die Krone des Menschlichen, in das Volk strömte. Die Realisirung seiner ganzen religiös-ästhetischen Weltansicht im Volke hing ihm um so mehr vorzugsweise von der Bühne ab, da er der Kirche, wie wir später zeigen werden, nur eine beschränktere Wirksamkeit einräumen konnte. Daher hatte es für ihn denn auch einen großen Reiz, sich bisweilen mit der Idee eines solchen größern Theaters zu beschäftigen, welches diesem erhabenen Zwecke einzig und allein gewidmet wäre, und er wünschte sich über ein solches die Direktion führen zu können. Wie aber alles ihm nur dazu dienen mußte, in ihm Ideen zu erwecken; so entwickelte besonders das Theater, auf welches sich jetzt seine beste Thätigkeit bezog, eine Menge von Ansichten in ihm,

welche den Umgang mit Goethe immer frisch und neu erhielten. So z. B. kam er auf den Gedanken, ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, damit nicht auf einer und derselben Bühne Stücke jeder Gattung nach einander gegeben würden, wodurch beim Publikum eine Konfusion des Eindrucks und Urtheils entstehen müsse. Dann sollte, um den abschwächenden, sittlich sentimentalisirenden Einfluß der Frauen auf das Schauspiel zu vermindern, wöchentlich ein Stück bloß für Männer gegeben werden, wie denn auch Goethe meint, unsere jungen Mädchen gehörten gar nicht in das Theater, sondern das Theater sei bloß für Männer und die Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt seien.[1] Der Plan Schiller's setzte aber eine sehr große Residenz voraus und war in den kleinen Weimar'schen Verhältnissen nicht zu verwirklichen.

Besonders aber beabsichtigte Schiller schon vor seinem Aufenthalt in Weimar einheimische und ausländische Stücke für das deutsche Theater zu bearbeiten, damit man nach und nach ein gutes Repertorium von spielbaren Schauspielen bekäme. Noch in Jena, als er die Shakspeare'schen Stücke, welche sich auf den Krieg der zwei Rosen beziehen, las, sprach er den Gedanken aus, diese Suite von acht Schauspielen seie es wahrhaftig werth, mit aller Besonnenheit, deren man fähig sei, für die deutsche Bühne behandelt zu werden. Eine Epoche könnte man dadurch einleiten.[2] Dieser Plan blieb aber unausgeführt. Eben so ein späterer Vorsatz, nämlich eine Sammlung deutscher Schauspiele zu veranstalten, und zwar so, daß des Jahres zehn Stücke herauskämen und jedem eine Kritik beigegeben würde. Auch dieses Vorhaben unterblieb, ungeachtet ein Verleger für zehn Stücke mit deren Beurtheilung hundert Karolin Honorar geben wollte.[3] „Wir können sehr leicht zu diesem Verdienste kommen", schrieb er hiebei, „wenn wir das kritische Geschäft gesprächsweise unter uns abthun; in zehn bis fünfzehn Abenden ist es abgethan und für Jeden sind dreihundert Thaler verdient."

[1] Eckermann a. a. O. Th. 1, S. 140 und S. 242.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 3, S. 340.
[3] Ebendaselbst, Th. 5, S. 93.

Als er sich nun in Weimar niedergelassen hatte, erwachte sein Interesse für das Theater von neuem, und seine Thätigkeit für dasselbe entwickelte sich auf die ersprießlichste Weise. Er bezog ja für die Theilnahme an der Regie des Theaters seinen Gehalt, und die Wirksamkeit seiner dramatischen Dichtung war an das Theater gebunden. Daher ging seine eifrigste Sorge von nun an auf die Erhebung der Bühne. Frühere Plane wurden jetzt wieder aufgegriffen, erweitert und mit neuen vermehrt. Die Gründung eines eigenthümlichen deutschen Drama's schien auch ein eigenes deutsches Theater zu erfordern, durch welches jenes sich erst ausbilden und befestigen konnte.

Da gesteht nun Goethe selbst, daß Schiller in den neunziger Jahren in ihm das damals erloschene Interesse für das Theater wieder erweckt habe.[1] Er war im Begriffe, sich ganz der epischen Poesie zuzuwenden, als ihn der Verkehr mit Schiller und dessen Beispiel, so wie die Theilnahme an seinen Stücken von neuem mit dem Theater befreundete. Er hatte sich an diesem Gegenstande bisher gleichsam müde gesehen, geübt und gearbeitet: jetzt kam Schiller mit neuen höhern Ansichten mit der frischen Stärke seines Geistes und Herzens dazwischen, und regenerirte jene erstorbene Liebe. Was bisher im Dienste des nächsten Bedürfnisses mehr empirisch und praktisch getrieben worden war, wurde jetzt vielseitig durchsprochen und in Betrachtung gezogen, unter höhere Gesichtspunkte und weitere Aussichten gestellt, und die Liebe zur Sache kehrte bald wieder in reinerer Gestalt durch die Ideen zurück, die sich an diesem Gegenstande entwickelten. Es ist ja eigentlich nie der Gegenstand, was wir lieben, sondern die durch den Gegenstand in uns erregte Thätigkeit. Diese wurde jetzt, durch den Einfluß Schiller's, bei Goethe ganz theoretischer Art. Wie beide bisher, so lange Schiller noch in Jena lebte, sich über die Dichtkunst im Allgemeinen zu verständigen gesucht hatten,[2] so klärten sie sich jetzt über das Theatralische auf, und wenn uns diese mündlichen Discussionen noch erhalten wären, würden wir sie ohne Zweifel dem, was

[1] Eckermann a. a. O. Th. 1, S. 253.

[2] Siehe Th. 4, S. 153 ff.

sie über das Drama und Epos durch Briefe unter einander festsetzten, an die Seite stellen können. Aber es haben sich in dem Goethe'schen Nachlasse Aufsätze erhalten, von denen es außer Zweifel steht, daß sie aus diesen Jahre lang fortgesetzten Verhandlungen hervorgingen oder doch auf sie zurückblicken. So findet sich eine Abhandlung Goethe's, welche den Titel hat: Regeln für Schauspieler,[1] worin er Einiges von dem zusammenstellte und begründete, was ihm eine lange Anschauung und Leitung des Theaters über die Kunst des Schauspielers klar gemacht hatte. Vielleicht ließ sich der Verfasser durch Schiller's systematisch ordnenden Geist zu dieser 1803 geschriebenen Abhandlung anregen, ohne daß dieser an deren Inhalt sonst einen weitern Antheil gehabt zu haben scheint. Dagegen begegnen uns in dem fünften Bande der nachgelassenen Werke Goethe's in den Abhandlungen: Ueber das Weimar'sche Theater, Ueber das deutsche Theater, Ueber Shakspeare und in andern manche Schiller'sche Ideen, oder Goethe gibt uns über Schiller's Bemühungen und Verdienste um das Theater interessante Aufschlüsse.

Schiller war schon seit der Aufführung seines Wallenstein mit den Schauspielern in ein freundliches Verhältniß getreten Goethe leitete damals die Proben auf das eifrigste, und ließ manche Stellen acht bis zehn Mal wiederholen, so daß auch nach seinem Urtheil mehrere Scenen meisterhaft gespielt wurden. Schiller war über die gelungene Darstellung so erfreut, daß er am 3. Februar 1799 an den Schauspieler Graff schrieb: „Sie haben mir gestern durch Ihr gehaltenes Spiel und Ihre treffliche Recitation sowohl des Monologs als auch der übrigen schweren Stellen eine recht große Freude gemacht. Kein Wort ist auf die Erde gefallen, und das ganze Publikum ging befriedigt von der Scene. Empfangen Sie dafür meinen innigen Dank. Sie haben einen großen Triumph erlangt, und dürfen nicht zweifeln, daß Ihrem großen Verdienst um diese Rolle auch öffentlich vor dem Publikum Gerechtigkeit erzeigt werden wird. Nicht so leicht soll es einem andern werden, Ihnen den Wallenstein nachzuspielen, und nach dem

[1] Goethe's Werke, Band 44, S. 297.

Beweis, den Sie gestern von Ihrer Herrschaft über sich selbst abgelegt, werden Sie bei künftigen Vorstellungen Ihre Kunst gewiß noch vollkommener entwickeln." Seit er nun in Weimar lebte, trat ihm Goethe einen Theil seiner Theaterdirektion, deren er längst überdrüssig war, ab, so wie er auch seinen Freund, den Maler Meyer, für Dekorationen und Kostüme zu Rathe zu ziehen pflegte. Es wurde Goethen schwer, eine anregende Belebung mit seinem Befehlen und Anordnen zu verbinden, und er war es zufrieden, daß er seine Wirksamkeit hauptsächlich einer kunstmäßigen äußern Darstellung zuwenden konnte. Schiller dagegen suchte vornehmlich dahin zu wirken, daß die Schauspieler ihre Rollen richtig auffaßten und sich in deren Geist durch Verständniß und Gefühl recht einlebten. Die Leseproben wurden meistens in seinem oder Goethe's Hause gehalten, und es wurde auf dieselben die allergrößte Sorgfalt verwandt. Denn alle Deklamation und Mimik schien Goethen auf der Recitation zu ruhen, und da diese beim Vorlesen ganz allein zu beachten und zu üben ist, so setzte man fest, daß Vorlesungen die Schule des Wahren und Natürlichen bleiben müssen.[1] Besonders bemühten sie sich auch unablässig, eigentlich schon seit der ersten Aufführung des Wallenstein, die damals sehr vernachlässigte, ja von den vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen. Der rohe Naturalismus sollte auch aus der Sprache und den Körperbewegungen des Schauspielers, wie aus der Dichtkunst verdrängt werden, weßwegen es auch einer der vornehmsten Grundsätze blieb, daß der Schauspieler seine Individualität müsse verläugnen und unkenntlich machen lernen.[2] Häufig leitete Schiller auch allein die Leseproben, besonders wenn seine eigenen Stücke aufgeführt worden, und vertheilte die Rollen. Darin aber ergänzte er Goethen besonders, daß er ermunternd und anregend auf die Schauspieler einwirkte, was ihm um so leichter und besser gelang, weil sie in ihm den gütigsten Menschen und einen theilnehmenden Freund verehrten. Wie es schon

[1] Goethe's Werke in Duodez. Bd. 45, S. 122.
[2] Ebendaselbst, S. 5 und 6.

aus dem obigen Briefe an Graff hervorgeht, war es ihm ein wahres Herzensbedürfniß, den Schauspielern, welche durch ihr vorzügliches Spiel seine Stücke verherrlichten, seine Freude an den Tag zu legen und sie durch sein Lob weiter zu bringen. Welch ein Antrieb für das ganze Leben, von dem hochgefeierten Genius eine so herzliche Anerkennung einzuärnten! Er bat sie auch wohl zu Tisch, und benahm sich gegen sie auf das freundschaftlichste. Als sein Wallenstein gespielt wurde, brachte er ihnen erfreut selbst einige Flaschen Champagner unter seinem Mantel auf die Bühne. Auch Goethen wußte er wohl, wenn sie ihre Sachen gut gemacht hatten, ein freundliches, an sie gerichtetes Wort zu entlocken, wie man aus dem Briefwechsel sieht. So entstand denn ein freies, wahrhaft förderndes Verhältniß. Er wirkte gedeihlich in einer Sphäre, wo sich der bloße kalte Befehl des Vorgesetzten immer ohnmächtig erweis't. Nur selten mußte er bei den Verkehrtheiten einiger reizbaren Subjekte Goethen mit einem Machtwort eintreten lassen — aber er pflegte auch ein solches abzuhalten und vermittelnd einzutreten. In Schiller's Nachlaß befindet sich ein Brief vom Schauspieler Friedrich Haide, worin dieser sich bitter beklagt, der Herr Geheimerath habe ihm, der krank unter der Hand des Arztes darniederliege und kein Glied zu rühren vermöge, befehlen lassen, nicht krank zu sein, sondern Morgen zu spielen, oder er würde ihn durch Wache aufs Theater schleppen lassen: er müsse sich trotz dem Verbote seines Arztes diesem Gebote fügen, aber bei seiner gänzlichen Kraftlosigkeit sehe er Morgen einem fürchterlichen Zustand auf der Bühne entgegen. „Von Ihrem Edelmuthe, von Ihrer Vernunft", schließt das Schreiben, „erflehe ich, wenn es Ihnen möglich, Schutz und Rath, und ist es mein Schicksal, der unglücklichen Rolle des Bajard mein Leben oder die Hoffnung der Genesung opfern zu müssen, so ist doch der Einzige nicht ununterrichtet geblieben, den ich als den Größesten und Besten verehre."

Schiller's Erwartungen von seinem Wirken für das Theater scheinen auf die Dauer nicht alle befriedigt worden zu sein, und daß ihm bisweilen die Geduld ausging, konnte nicht ausbleiben. „Ich will mit dem Schauspielervolke nichts

mehr zu thun haben", schreibt er einmal (1801) an Goethe,[1] „denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältniß zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe!" Seine Jungfrau von Orleans wollte er anfangs nicht auf die Bühne bringen, „denn", sagte er, „es schreckt mich auch die schreckliche Empirie des Einlernens, des Behelfens und der Zeitverlust der Proben davon zurück, den Verlust der guten Stimmung nicht einmal gerechnet."

Seinem Dichterberufe näher lagen Bearbeitungen deutscher oder ausländischer Stücke für die Bühne, mit dergleichen er sich in verschiedenen Perioden seines Lebens getragen hatte. Jede solche Bearbeitung mußte für seine eigene poetische Praxis von irgend einem positiven Gewinn sein, und war mit dem Zufälligen und Störenden einer persönlichen Einwirkung auf die Schauspieler nicht behaftet. Goethe war ihm hierin vorausgegangen; im Jahr 1799 hatte er, wie wir wissen, Mahomet für die Aufführung übersetzt, im Jahr 1800 bearbeitete er Tankred. Der Plan „eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixiren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte," war zu schön, als daß Schiller nicht hätte auf ihn eingehen sollen.

Was nun Schiller's eigene Stücke betraf, so mußten seine drei frühsten Tragödien, deren Vorstellung von der Jugend und der Menge noch immer heftig verlangt wurde, zwar auch manche Veränderung erleiden, und er ging mit sich selbst und mit Goethe zu Rath, ob diese Stücke nicht einem mehr geläuterten Geschmacke angenähert werden könnten. Man fand aber dieß doch unausführbar, weil das Mißfällige in denselben zu innig mit deren Form und Gehalt verwachsen war, als daß es durch eine nur theilweise Umänderung hätte ausgeschieden werden können. Auch an seinem Wallenstein ließ er nicht ab, Veränderungen zu treffen, „damit die Hauptmomente im Engern wirken möchten." Der Don Karlos aber war schon früher für die Bühne verkürzt worden.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 44.

Im März 1802 arbeitete er das Drama abermals für das Theater um. „Mit dem Don Karlos", schreibt er damals, „bin ich auf ziemlich gutem Wege und ich hoffe in acht oder zehn Tagen damit zu Stande zu sein. Es ist ein sicherer theatralischer Fond in dem Stück, und es enthält vieles, was ihm die Gunst verschaffen kann. Es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen, schon darum, weil es zu breit zugeschnitten ist; aber ich begnügte mich, das Einzelne nur nothdürftig zusammen zu reihen und so das Ganze bloß zum Träger des Einzelnen zu machen. Und wenn vom Publikum die Rede ist, so ist das Ganze doch das, was zuletzt in Betrachtung kommt." Wie Schiller bei der ersten Abfassung dieser Tragödie unbegränzt zu Werke gegangen war, so besaß er, als die große Masse auf den engen theatralischen Zweck reducirt werden sollte, den Muth, strenge, ja unbarmherzig alles wegzustreichen, was ihm nicht zur Haupthandlung zu gehören schien, ohne daß es ihm doch gelungen wäre, dieses oder ein anderes seiner Stücke bei der Aufführung in den Raum von drei Stunden einzuschließen.

Hiebei aber blieb Schiller nicht stehen. „Er hatte nicht lange," erzählt Goethe,[1] „in so reifen Jahren, einer Reihe von theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein thätiger, die Umstände erwägender Geist, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eigenen Werken gethan, wohl auch an fremden thun könne; und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß wäre. Aus diesen Betrachtungen entstand in ihm der Vorsatz, Ausruhestunden, die ihm von eignen Arbeiten übrig blieben, in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet, und ein Deutsches Theater herausgegeben würde, sowohl für

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 45, S. 20 fg.

den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, den oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen, alterthümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können."

Der ganze Plan war für Schiller's kurzes Leben zu weit, aber mit Shakspeare's Macbeth wurde der Anfang gemacht und schon im Januar 1800 Hand ans Werk gelegt. Er arbeitete anfangs nach den Uebersetzungen von Eschenburg und Wieland, lieh sich aber später das englische Original, und meinte, er hätte wirklich besser gethan, sich gleich anfangs daran zu halten, so wenig er auch das Englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirke, und er oft unnöthige Mühe gehabt habe, durch das schwerfällige Medium seiner beiden Vorgänger bis zu dem wahren Sinn hindurchzudringen.[1] Goethe half ihm bei der Arbeit und sie konnte am vierzehnten Mai 1800 zum ersten Mal vorgestellt werden.

Die Ansicht mancher Dramaturgen, daß Shakspeare's Stücke entweder vollständig und unverändert oder gar nicht auf die deutsche Bühne gebracht werden müßten, theilten unsere Theaterdirektoren keineswegs. Die Shakspeare'schen Stücke sind für eine Breterscene geschrieben, welche keine Dekorationen, keine Perspektive und keine vervollkommnete Maschinerie hatte; die Wände waren mit gewirkten Teppichen behangen, welche mehrere Eingänge frei ließen; im Hintergrunde erhob sich zu sehr verschiedenartigen Zwecken eine zweite, über die erste erhabene Bühne, gleichsam eine Art von Altan. Auf diesem kindisch einfachen und armen Gerüste trugen die Schauspieler, beinahe ganz in der gewöhnlichen Tracht der Zeit, ihren Zuschauern bei hellem Tage (denn das Parterre war unbedeckt) die interessanten, tiefen Shakspeare'schen Mährchen vor. Die Eine Scenerie wechselte in einem Aufzuge nie und kehrte in jedem Aufzuge zurück; eine Veränderung des Schauplatzes wurde dadurch angedeutet, daß das Theater einige Zeit leer stehen blieb, und daß dann der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 251.

Schauspieler zu einer andern Thüre hereinkam. Der Zuschauer mußte sich also außer der Fabel, die er vortragen hörte, alles hinzudenken, er mußte sich alle Sinnentäuschung selbst erzeugen, und der Dichter war in der Komposition seiner Fabel nur durch die Phantasie seiner Zuhörer, d. h. er war durch nichts beschränkt. Hieraus erhellt leicht, daß jeder Versuch, Shakspeare'sche Stücke unverändert auf unsere Bühne zu bringen, nothwendig scheitern muß, nicht allein an unserer vollkommnern Theatereinrichtung, sondern noch mehr an unserer veränderten Denkweise über diesen Gegenstand, welche sich nach jener gebildet hat. Diese Denkart läßt sich noch weniger gewaltsam umwandeln, als jene Theatereinrichtung zu ihren ersten unvollkommenen Anfängen wieder zurückgeführt werden kann. Goethe sagt, er habe sich und die Schauspieler mit jenem Versuche Monate lang gequält, und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur Einmal zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertorium nicht erhalten konnte. Die Forderung, dem Zuschauer alles das, was er sich damals hinzudenken mußte oder was ihm höchstens nur symbolisch angedeutet war, möglichst durch ein wirkliches äußeres Bild zu veranschaulichen, gibt dem ganzen jetzigen Drama eine engere, stetigere, bestimmtere, begriffsmäßigere Form. Ich sage, dem Drama überhaupt, und nicht allein dem eigentlichen Theaterstück, weil auch jenes im Grunde doch von diesem bestimmt wird, und, nur in etwas freierer Weise, immer dessen Gesetze befolgt. Es ist erstaunlich, wie viel für die Gestaltung des Schauspiels von diesem einzigen Veranschaulichungssystem abhängt! Zuerst ist eine so häufige Ortsveränderung, wie bei Shakspeare, jetzt bei uns lästig und häufig unthunlich und unmöglich, weil die Dekorationen nicht ausreichen; wenn aber die Phantasie nur selten mehr von einem Orte zum andern geführt wird, so begibt sie sich endlich dieses Vorzugs, mit dem Raum frei zu spielen, und läßt sich herabgestimmt die Regel auflegen, nur an Einem Orte zu weilen. Eben so wird der Dichter, welcher an die vollkommene Befriedigung der äußern Sinne gebunden ist, seine dramatische Handlung auch nicht

in einen zu langen Zeitraum ausdehnen, denn man kann an Einem Abende wohl ein langes Menschenleben vorüberführen, wenn der Schauplatz bloß etwas Symbolisches, aber nicht, wenn derselbe ein Bild des Wirklichen ist. Dieses äußere Bild begrenzt die Phantasie, und führt sie zum Nahen, zum Natürlichen hin. So wird durch unsere versinnlichende Vorstellung das Drama allerwege aus dem Gebiet des frei Phantastischen möglichst ins Gegenwärtige und Verständige herübergezogen und gleichsam in der äußern Welt eingebürgert, woher es denn auch kommt, daß unser neueres Drama sich nur an der wesentlichen Handlung hält und in seiner koncentrirtern Begrenzung für die luxuriirende Auswüchse der Einbildung keinen Raum mehr hat. Unsere äußern Anschauungen beschränken die innern, und was den äußern Sinnen und somit dem Verstande (der sich immer am thätigsten in deren Felde zeigt) am nächsten gerückt ist, das ist dem Spiel unserer Einbildungskraft am meisten entzogen. Die dramatischen Gebilde können der optischen Wirklichkeitswelt auf den Bretern nur dadurch gemäß sein, daß sie sich beschränken und möglichst natürlich und begriffsmäßig werden. Es ist damit nicht gesagt, daß die verbesserte Scenerie, Maschinerie und Garderobe unseres Theaters die Ursache unseres regelmäßigern Schauspiels ist (die gemeinschaftliche Ursache von beidem liegt vielmehr in unserer vorgeschrittenen Verstandeskultur); aber die Shakspeare'schen Stücke sind in ihrer ursprünglichen Gestalt mit unserer heutigen Bühneneinrichtung unverträglich.

Wollten Schiller und Goethe diese Schauspiele dennoch auf die Bühne bringen, so mußten sie dieselben nach unserm Theater- und Gesinnungsbedürfniß, wie Schröder ihnen hierin schon vorgegangen war, zusammenziehen und modificiren. Dieses Bedürfniß unserer Denkweise brachte, außer den angegebenen Gesichtspunkten, noch eine andere Forderung mit sich, nämlich die reine Sonderung der Gattungen nach ihren komischen oder tragischen Elementen. Denn unläugbar hat Goethe Recht, wenn er sagt: „Der jetzige Zuschauer ist immer verdrießlich, wenn Lustiges und Trauriges, ohne Mittelglieder, auf einander folgt; denn in jener Mittelgattung

von Dramen, wo wir gewöhnt worden sind, das Heitere neben dem Tristen zu sehen, ist beides alsdann nicht auch auf seinen höchsten Gipfel geführt, sondern zeigt sich mehr als eine Art von Amalgam." [1] In Shakspeare's rein innerlicher Phantasiewelt waren solche Uebergänge von Ernst und Scherz einheimisch und durch sich selbst gerechtfertigt; aber unserm Gefühle widerstreiten sie. Der Verstand, welcher in die dramatischen Dichtungen eingedrungen ist, zeigt sich auch dadurch wirksam, daß er die Gattungen sondert und auseinanderhält, und unsere mehr disciplinirte Phantasie verweilt gerne ausschließlich entweder bei dem Komischen oder bei dem Tragischen und will sich durch die entgegengesetzte Empfindung in der Anschauung nicht gerne stören lassen. Wir Deutsche besonders ziehen die Poesie nahe an das wirkliche Leben heran, und beurtheilen und genießen sie in gesetzter, ernsthafter Weise, gleich als wenn sie uns selbst anginge, während der große Engländer, wie ein übermenschlicher Heros, gleichermaßen mit Ernst wie mit Scherz nur ein freies und leichtes Spiel treibt.

Der Versuch aber, das Fremde dem Einheimischen anzuähnlichen, ist in der Literatur ein großes Verdienst. Nehmen doch Pflanzen, Thiere, Menschen von dem neuen Himmelsstrich, unter den man sie brachte, besondere Eigenschaften an, warum sollten sich Geistesprodukte in der neuen Zeit, in dem neuen Volke, mit dem sie sich organisch verbinden sollen, ähnliche Einflüsse nicht gefallen lassen? — Zwar mag es nicht ohne Gewinn sein, wenn eine Nation sich vorübergehend auch an dem ganz Fremden versucht, und so ist es immer fördernd, in Deutschland Shakspeare'sche Stücke und griechische Dramen in ihrer ursprünglichen Gestalt aufzuführen. Wenn aber das heterogene Fremde obsiegte, so wäre es unserer einheimischen Ausbildung hinderlich und würde störend in unsern eigenen Kulturgang eingreifen. Sollen daher Geisteswerke des Auslandes oder der Vorzeit in ein Volk wahrhaft eingebürgert werden, und soll dieses von denselben wirklichen Gewinn haben und keinen Schaden leiden, so

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 45, S. 14.

müssen eminente Geister, welche selbst auf der Höhe der Bildung stehen, die eingebrachten Produkte der Weltansicht ihrer Nation zurechtmachen und anpassen. Sonst werden, wie Goethe sagt, die Lichter des poetischen Himmels uns zu Irrlichtern. Machte doch Shakspeare selbst Römer, Griechen und andere Ausländer, die er uns vorführt, wenn man es ehrlich gestehen will, zu Engländern. So mag er denn auch selbst, um der deutschen Nation zuzusagen, es sich gefallen lassen, ein deutsches Kleid anzuziehen.

In diesem patriotischen, die Geistesbildung förderndem Sinne verfuhren Schiller und Goethe bei der Redaktion ausländischer Stücke für das deutsche Theater. Goethe war seit seiner Iphigenie von dem Ungebundenen zu einer engern und einfachern Form zurückgekehrt; im Wilhelm Meister hatte er den Hamlet sogar einer allzu strengen Norm des Verstandes unterworfen, welche nur dann zu billigen war, wenn es sich um die Einrichtung des Stückes für das deutsche Theater handelte. Schiller und Goethe machten an ihre eigenen Werke rigoristische Anforderungen; sie glaubten dieselben jetzt auch auf die fremden Schauspiele ausdehnen zu müssen, welche sie für ihr Theater redigirten. Bloß das menschlich Bedeutende, das Wirksame solcher Dramen sollte in einer unserm jetzigen Theater und unserer Kultur angemessenen Form auf der Bühne erscheinen. Die Stücke, welche man bearbeitete, sollten dem idealen Begriffe möglichst entsprechend, und der neuen dramatischen Kunst, welche Schiller gleichzeitig stiftete, so sehr angenähert werden, als es ihre eigenthümliche Natur nur immer gestattete. Wie durch eigene Kunstwerke wollte man durch die Bearbeitung fremder die deutsche Geistesbildung weiter führen.

Nach diesen Gesichtspunkten bearbeitete Schiller den Macbeth, wie Goethe auch Romeo und Julie. Wer Schiller's Geist kennt, kann bei der Lektüre des englischen Originals mit ziemlicher Sicherheit die Modificationen zum voraus errathen, die er wirklich in seiner Uebertragung vornahm. Der Wechsel des Schauplatzes mußte in der deutschen Bearbeitung vermindert werden; die fünf und zwanzig Ortsveränderungen im Original hat Schiller auf fünfzehn reducirt,

wodurch alles in größere Massen zusammengezogen worden ist. Einige Scenen, z. B. die Ermordung von Macduff's Gattin und Sohn, sind ganz ausgefallen und durch bloße Erzählung ersetzt. Um die rein tragische Gattung zu gewinnen, mußten ebenfalls manche Veränderungen vorgenommen werden. Die in die Jamben eingestreute Prosa wurde ins Metrische umgesetzt, weil jener Wechsel unsern, Uebereinstimmung suchenden und bei allem Kunstgenuß mitsprechenden Verstand beleidigt. Alle gemeine, triviale Ausdrücke wurden, als der Würde des Kothurns unangemessen, möglichst unterdrückt. Wenn z. B. Macbeth nach der wörtlichen Uebersetzung im dritten Aufzuge zu dem Mörder spricht:

„Ja, im Verzeichniß lauft ihr mit als Männer,
Wie Jagd= und Windhund, Blendling, Wachtelhund,
Spitz, Pudel, Schäferhund und Halbwolf, Alle
Der Name Hund benennt“ u. s. w. —

so sagt der Schiller'sche Macbeth nur:

„Ja, ja, ihr lauft so auf der Liste mit,
Wie Dachs und Windspiel alle, Hunde heißen.“

Was zu Shakspeare's Zeit vielleicht in der Anschauung aller Zuhörer war, würde den jetzigen nur als naturhistorischer Prunk erscheinen müssen. Aus demselben Grunde fiel auch das possenhafte und unfläthige Gespräch des Pförtners mit sich selbst und mit Macduff unmittelbar nach der ungeheuern That weg. Der deutsche Uebersetzer fügt dieser zweiten Scene des zweiten Auftritts die Anmerkung bei: „Nach dem Ungeheuern der vorigen Scenen ein Ruhepunkt, eine Mäßigung, wie Shakspeare gern dergleichen anbringt, um zu neuen großen Eindrücken das Gemüth wieder fähig zu machen. Eine Art Komödie, eine wirklich komische Wirkung soll gewiß nicht eintreten.“[1] Schiller läßt, statt jenes Selbstgespräches, seinen frommen Pförtner ein Dankgebet singen, welches vielleicht die Dienerschaft nicht so gut charakterisiren mag, aber jedenfalls unserm Gefühl eine viel angemessenere Sammlung gewährt. Gewiß hängt alle Wirkung des Dichters mit

[1] L. Tieck's Uebersetzung, Bd. 9, S. 406.

Nothwendigkeit von der Weltanschauung derer ab, auf welche er wirkte: in unsern Herzen wollen sich Furcht und Mitleid, wenn wir uns nicht Gewalt anthun oder unser Wesen durch Kultur verallgemeinert haben, nicht mehr recht durch Scherze und Spässe lindern und beruhigen lassen.

Dieses Bemühen, das romantische Schauspiel zu einer reinen Tragödie zu idealisiren, nöthigte Schiller auch, die Shakspear'schen Hexen zu veredeln. Bekanntlich brachte der englische Dichter mit denselben einen, besonders unter Jakob I. sich verbreitenden und durch Hexenprozesse beförderten Volksglauben auf die Bühne und benutzte ihn, nur in mehr eindringlicher und wesenhafter Weise, etwa so, wie Schiller die Astrologie in seinem Wallenstein. Sie berücken den untadeligen Helden, welcher unwissend in ihre Kreise tritt, durch ihre Zauberworte zu wahnsinnigem Ehrgeize und reißen ihn von Einem blutigen Verbrechen zum andern bis zu seinem Untergange fort. Diese schadenfrohen Wesen handeln aber nicht ganz unabhängig und eigenmächtig, denn sie sind einer Königin, Hekate, unterworfen, und lassen im Hintergrunde ihrer zerstörenden Wirksamkeit das Verhängniß sehen, mit dessen Garn sie willfährig den Menschen umstricken. Nun hat aber Shakspeare nach der Zeitvorstellung seine Hexen als pöbelhafte, häßliche, eingeschrumpfte Weiber dargestellt, Schiller dagegen sich die seinigen mit riesenhaften, schrecklichen Leibern gedacht und sie also den Eumeniden angenähert, wie er auch ihre höllischen Gesinnungen an eine höhere Denkart und edlere Sprache band. Es ist mir immer merkwürdig gewesen, wie dieselben Männer, welche für Shakspeare ganz Besteigerung sind, eine solche Metamorphose, welche ganz im Geiste Shakspeare's ist, tadeln und verwerfen konnten. Shakspeare verbindet in freiem Spiele der Phantasie nicht nur das Heterogenste mit einander, z. B. die Hexen und die Hekate; sondern er gestaltet sich auch alles fremdher Entlehnte nach den englischen Volksvorstellungen und nach seinen Zwecken um. Und Dasselbe sollte dem deutschen Dichter nicht auch erlaubt sein? Es war ihm sogar geboten, denn garstige Weiber konnte er in seiner reinen Tragödie nicht gebrauchen. Er behielt das Wesen bei, und ließ ganz temporelle, zufällige Aeußerlich-

keiten fallen. Er erhob das gemein Lokale zu dem Weltbekannten.

Nach diesen Sätzen möchte das ungünstige Urtheil Schlegel's in seinem Werke über dramatische Kunst zu berichtigen sein: „Zwar die Hexen sind keine göttliche Eumeniden und sollen es nicht sein: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie in warnende und sogar moralisirende Zwitterwesen von Parzen, Furien und Zauberinnen umgestaltet und mit tragischer Würde bekleidet hat. Lege doch Niemand Hand an Shakspeare's Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst. Das Böse ist von Grund aus häßlich und es ist widersinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen." Der letzte Ausspruch strebt geradesweges nach den Mißgeburten Asiens hin, und die Griechen hätten durch ihre Eumeniden sich einer großen Widersinnigkeit schuldig gemacht.

Schiller suchte, seinem allgemeinen Zwecke gemäß, *seinen* Macbeth der von ihm eingeführten Theatersprache so nahe zu bringen als möglich. Daher weicht seine Bearbeitung von dem Original an den meisten Stellen sehr ab; aber sie fällt in Sprache und Rhythmus angenehm in unser Ohr und gleicht einem bekannten inländischen Gewächs. Wie sonst, so bestand Schiller's Redaktion auch hier mehr darin, daß er manches ausließ und zusammenzog, als daß er etwas hinzusetzte oder erweiterte. Nur der größern Deutlichkeit wegen hat er Letzteres bisweilen gethan. Verfolgt man die Vergleichung ins Einzelne, so sieht man nicht ohne Verwunderung, wie viel allgemeiner und philosophischer die deutsche und Schiller'sche Sprache, als die Shakspeare'sche ist, und diese allgemeinere Haltung wird dadurch noch erhöht, daß Schiller zum Theil durch seine Theorie[1] verleitet, zum Theil durch seinen Theaterzweck genöthigt, manche wirklich bedeutsame konkrete und lebendige Lokalbezüge übergeht und übergehen muß, ohne dieselben durch ähnliche zu ersetzen. Hierdurch ist diese Bearbeitung ungeachtet aller ihrer Vorzüge an vielen Stellen doch etwas leer und matt in Vergleich mit dem Ori-

[1] Siehe Theil 3 S. 242, ff., und Theil 4, S. 150 f.

ginal, und weil das Wesen des Poetischen in dem Individuellen und in den Vorzügen liegt, welche aus einer individuellen Gestaltung hervorgehen[1]; so gebührt dem englischen Werke vor dem deutschen, jenes als bloßes Drama und nicht als Bühnenstück betrachtet, ein entschiedener poetischer Vorrang. Alles was Schiller seiner Umarbeitung zukommen ließ, kann sie nicht für dieses Eine entschädigen, wodurch er sie in Nachtheil stellte. Wäre es ihm gelungen, diesen Mangel auszufüllen, so hätte er das äußere Decorum der Hexen immerhin noch mehr verletzen mögen.

[1] Siehe Theil 3, S. 87 ff.

Neuntes Kapitel.

Persönliches Verhältniß zu Goethe im Allgemeinen. Dichten und Aufführen der Jungfrau von Orleans. Schiller's Tischgespräche. Lebensvorfälle bis zum Jahr 1802.

In dem vorigen Kapitel haben wir die beiden Dichter, deren literarischen Bund wir bisher vorzugsweise im Verlauf der Geschichte darzulegen hatten, auch für einen bestimmten äußern Zweck, für das Theater, in schönem Einverständniß zusammen wirken sehen. So wurde ihr freundschaftlicher Verein, seitdem sie an Einem Orte mit einander lebten, sogleich beziehungsreicher und inhaltsvoller, und wir können jetzt, nachdem wir sie so manches Jahr Hand in Hand wandeln sahen, einen Augenblick stille halten, um ihr einziges Bündniß im Allgemeinen zu zeichnen.

Von einer vollständigen Darstellung des innern Verhältnisses beider Dichternaturen kann zwar hier nicht die Rede sein. Sie ist erst dann möglich, wenn auch Goethe in seiner Totalität charakterisirt sein wird, wie wir es hier von Schiller versuchen. Bevor wir die Eigenthümlichkeit sowohl des Idealisten, als des Realisten für sich eingesehen haben, ist es ein eitles Bemühen, ihre beiderseitige Beziehung wissenschaftlich bestimmen zu wollen, eben so wie es nichtig wäre, über

das Verhältniß zwischen Körper und Geist im Allgemeinen zu reden, ehe wir das Wesen des einen und des andern für sich vollkommen erkannt haben, oder wie es Niemanden einfällt, das Verhältniß zweier Größen festzusetzen, von denen auch nur die eine unbekannt ist. Goethe ist aber vor einer vollständigen Entwickelung seiner ganzen künstlerischen, wissenschaftlichen und sittlichen Persönlichkeit in deren progressivem Fortgange für unsere höhere Einsicht allerdings noch eine unbekannte Größe. Ist einmal die Natur beider Koryphäen zur durchgängigen wissenschaftlichen Anschauung gebracht, dann weiß es Jeder, wie sie sich zu einander verhalten, auch ehe man es eigens entwickelt; und vorher fruchtet es nichts, daß man ihr Verhältniß enthüllt, auch wenn man dazu im Stande wäre.

Mein Zweck kann also nicht dieses höchste Ziel sein, welches erst am Ende zweier Wege, aber nicht in der Mitte, geschweige denn, wie Manche wähnen, im Anfange, des einen liegt. Ich liefere zur Beantwortung jener Frage, in welcher die müßige, die Sache überhüpfende Neugier sich so sehr gefällt und die Charlatanerie scheinbarer Wissenschaft sich zufrieden ergeht, nur einiges vorläufige Material, indem ich im Detail meiner Biographie auseinander liegende Züge zusammenfasse und mit neuen zu einem allgemeinen Umriß verbinde. Ich habe es meist nur mit sogenannten persönlichen Beziehungen zu thun, die zwar nicht allein äußere, aber auch nicht bloß innerliche sind. Bei dem Einfluß, den beide Männer auf einander hatten, kann man den einen nur aus dem andern begreifen, und die Natur jedes tritt durch den Kontrast schärfer hervor. Mich geht aber das ganze Verhältniß nur in so weit an, als es unsern Schiller in das Licht zu stellen dient.

Man könnte sagen, die Natur habe einen vollkommenen, einen Universalmenschen schaffen wollen, da sie aber dieses nicht vermocht, habe sie in Goethe und Schiller die beiden Hälften jenes Ideals gebildet und sie im Leben so enge mit einander verbunden, daß jeder mit dem andern und durch den andern wirken mußte. Erst als Schiller fünf und dreißig und Goethe fünf und vierzig Jahre alt war, wurden sie

zusammengeführt, zu einer Zeit, als der unermüdlich strebende Schiller zum zweitenmal Dichter werden, und der kunstvollendete Goethe sich an Schiller's Begeisterung von neuem erwärmen und, von dem spekulativen Zeitgeist angeregt, sich durch dessen philosophisches Bewußtsein über seine Kunst wissenschaftlich orientiren wollte. „Daß Schiller," äußert er sich selbst [1], „so viel jünger war und im frischesten Streben begriffen, da ich an der Welt müde zu werden begann, war für mich von der größesten Wichtigkeit," und an ihn selbst schreibt er: [2] „Für uns beide, glaub' ich, war es ein Vortheil, daß wir später und gebildeter zusammentrafen," ein Wort, welchem Schiller vollkommen beistimmte. [3] Der Werth, ja die Möglichkeit des ganzen Verhältnisses lag darin, daß jeder dem andern Güter zubrachte, die ihm vermöge seiner Natur und Stellung nothwendig abgingen und daß sich so jeder durch den andern über dessen Sphäre erweiterte. Realismus und Idealismus, eine liebende Anschauung und ein scharfer Abstraktionshang, eine freiwillig spendende Stimmung und eine außerordentliche Willenskraft, ein im Dunkeln wirkendes Genie nnd eine wache Besonnenheit, ein plastischer Gleichmuth und eine rege menschliche Theilnahme, die freie Ruhe des objektiven Sinnes und die ernste Innigkeit der Subjektivität, ein weiter Weltblick und ein enges Einsiedlerleben, das heitere Wohlbehagen des Ueberflusses und die Seelentiefe des Unglücks und der Leiden, das alles war es, was bei gleichem Lebenszweck beide Männer zum Austausch brachten, wodurch einer dem andern, da beide die selbstständigsten Naturen waren, um so unentbehrlicher werden mußte, je näher sie sich kennen lernten. „Ein solches auf wechselseitige Perfektibilität gebautes Verhältniß," schreibt Schiller [4], „muß immer frisch und lebendig bleiben, und gerade desto mehr an Mannigfaltigkeit gewinnen, je harmonischer es wird und je mehr die Entgegensetzung sich verliert, welche bei so vielen andern allein die Einförmigkeit

[1] Eckermanns Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 219.
[2] Briefwechsel mit Schiller, Theil 3, S. 279.
[3] Ebendaselbst, Theil 1, S. 25.
[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 166 f.

verhindert. Ich darf hoffen, daß wir uns nach und nach in Allem verstehen werden, wovon sich Rechenschaft geben läßt, und in demjenigen, was seiner Natur nach nicht begriffen werden kann, werden wir uns durch die Empfindung nahe bleiben."

Goethe äußert sich[1]: „Mein Verhältniß zu Schiller gründete sich auf die entschiedene Richtung [redacted] auf Einen Zweck, unsere gemeinsame Thätigkeit auf die Verschiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu erreichen strebten." Diese Verschiedenheit des Dichtens, indem Schiller mehr vom Allgemeinen, Goethe dagegen vom Besondern ausging, wurzelte in der bezeichneten Grunddifferenz ihrer Charaktere.

Nicht absichtliche Veranstaltung, sondern zufällige Fügung hatte die Freundschaft eingeleitet, und sie setzte sich als eine Naturnothwendigkeit von selbst fort. Daher sagt Goethe, es habe bei ihrer Bekanntschaft etwas Dämonisches vorgewaltet.[2] Sie war in dem Bedürfniß ihrer Charaktere fest begründet, und konnte nur mit ihrem Streben nach Vollkommenheit erlahmen. „Bleiben sie fest im Bunde des Ernstes und der Liebe," ruft Goethe Schillern am 31. Oktober 1798, zu, „alles Uebrige ist ein leeres und trauriges Wesen." Nach einer längern Abwesenheit äußerte er:[3] „Wir haben gewiß alle Ursache uns unseres Verhältnisses zu freuen, da wir uns nach einer so langen Entfernung nur näher fühlen und die Opposition unserer Naturen eine Wechselwirkung desto wünschenswerther macht, von der wir auch für die Zukunft das Beste hoffen können." Er freute sich, daß ihre anonym erschienenen Arbeiten öfters mit einander verwechselt wurden, und meinte, sie könnten eine schöne Breite einnehmen, wenn sie mit Einer Hand zusammenhielten und mit der andern so weit ausreichten, als die Natur ihnen erlaubt habe.[4] Wenn seine Natur die Wirkung habe, meint er zu einer andern Zeit, die Natur Schiller's ins Begränzte zu ziehen, so habe er durch Schiller den Vortheil, daß er auch

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 49, S. 95.
[2] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 2, S. 90.
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 158.
[4] Ebendas. Theil 1, S. 286. f.

manchmal über seine Gränzen hinaus gezogen werde, wenigstens, daß er nicht so lange sich auf einem so engen Fleck herumtreibe.[1] Und an einer andern Stelle spricht er, man müsse suchen, im Theoretischen und Praktischen, und besonders in ihrem Falle im Wissenschaftlichen und Dichterischen immer mehr mit sich selbst Eins zu werden und zu bleiben; übrigens möge alles gehen, wie es könne. Hierauf fährt er fort: „Lassen Sie uns, so lange wir beisammen bleiben, auch unsere Zweiheit immer mehr in Einklang bringen, damit selbst eine längere Entfernung unserm Verhältniß nichts anhaben könne.[2] Zeugnisse genug, wie hoch Goethe diese Freundschaft anschlug, was von Seiten Schiller's gar nicht bewiesen zu werden braucht!

Es versteht sich von selbst, daß ein solches in so vorgerücktem Alter zwischen ganz verschiedenartigen Männern geknüpftes Verhältniß eine geringere Temperatur hatte, als eine Jugendfreundschaft oder vielmehr von ganz anderer Art sein mußte. Alle persönliche Theilnahme war eigentlich durch den Zweck vermittelt, dem diese Freundschaft einzig und allein diente, wobei es jedoch kaum zu bezweifeln ist, daß Goethe Schillern, nachdem er ihn einmal erfaßt hatte, mehr liebte, als ihn Schiller wieder zu lieben vermochte. Dem Manne des edelsten Herzens und reinsten Strebens konnte eine innige Zuneigung von Niemand, der ihn kannte, versagt werden; in Goethe dagegen, auf den die Welt und der Hof längst ungünstig gewirkt hatten, trat der Mensch nur so weit hervor, als der Dichter es zuließ. Er sagt selbst, er fühle recht gut, daß seine Natur nur nach Sammlung und Stimmung strebe, und an allem keinen Genuß habe, was diese hindere.[3] In Schiller's Briefen spricht sich zwar seiner Natur nach ein viel wärmerer Antheil aus, aber dieser geht doch immer nur auf Goethe's Dichten und literarische Entwürfe und Werke. Ich hebe eine Stelle aus einem Brief an Goethe vom 5. März 1799 aus: „Es hat mich diesen Winter oft geschmerzt, Sie nicht so heiter und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 128.
[2] Ebendaselbst, S. 111.
[3] Ebendaselbst, S. 194.

muthvoll zu finden, als sonst, und eben darum hätte ich mir selbst etwas mehr Geistesfreiheit gewünscht, um Ihnen mehr sein zu können. Die Natur hat sie einmal bestimmt hervorzubringen; jeder andere Zustand, wenn er eine Zeitlang anhält, streitet mit Ihrem Wesen. Eine so lange Pause, als Sie dasmal in der Poesie gemacht haben, darf nicht mehr vorkommen, und Sie müssen darin ein Machtwort aussprechen und ernstlich wollen." Zu solchen unumwundenen Erörterungen kam es übrigens höchst selten. Wie wenig rein Persönliches in dem Verhältniß war, sieht man z. B. aus der trocknen Art, wie Schiller den Tod seines Vaters und seiner jüngsten Schwester berichtet, worauf Goethe nur mit einem: „Es thut mir sehr Leid," und einer allgemeinen Reflexion antwortet.[1] Goethe selbst charakterisirte nachher diese Verbindung, als der Tod Schiller's sie längst gelös't hatte, sehr richtig, indem er, im Gegensatz gegen die Zuneigung Jacobi's sagt, es sei eigentlich gar keine Freundschaft gewesen. „Jacobi's Verhältniß zu mir," sind seine Worte, „war eigener Art. Er hatte mich persönlich lieb, ohne an meinen Bestrebungen Theil zu nehmen oder sie wohl gar zu billigen. Es bedurfte daher der Freundschaft, um uns an einander zu halten. Dagegen war mein Verhältniß mit Schiller so einzig, weil wir das herrlichste Bindungsmittel in unsern gemeinsamen Bestrebungen fanden und es für uns keiner sogenannten besondern Freundschaft weiter bedurfte."[2]

Goethe nennt mit Recht die Briefsammlung, welche uns dieses einzige Zusammenwirken vorführt, ein Geschenk für die Welt. „Die Korrespondenz mit Schiller," schreibt er an Zelter,[3] „wird eine große Gabe sein, die den Deutschen, ja ich darf wohl sagen, den Menschen geboten wird. Zwei Freunde der Art, die sich immer wechselseitig steigern, indem sie sich augenblicklich expektoriren. Mir ist es bei der Redaktion wunderlich zu Muthe, denn ich erfahre, was ich einmal war. Doch ist eigentlich das Lehrreichste der Zustand, in

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 188 u. 192.
[2] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 343.
[3] Briefwechsel mit Zelter, Theil 3, S. 455 f.

welchem zwei Menschen, die ihre Zwecke gleichsam par force hetzen, durch innere Ueberthätigkeit, durch äußere Anregung und Störung ihre Zeit zersplittern; so daß doch im Grunde nichts der Kräfte, der Anlagen, der Absichten völlig Werthes herauskommt. Höchst erbaulich wird es sein; denn jeder tüchtige Kerl wird sich selbst daran zu trösten haben."

Ungeachtet der Einfluß wechselseitig ist, so wirkte doch Goethe ungleich mehr auf Schiller, obgleich dieser allem, was Goethe unternimmt und hervorgebracht hat, einen bei weitem größern Antheil zuwendet, in alles, was von Goethe kommt, tiefer und gründlicher eingeht. Ganz natürlich! Der jüngere Schiller wollte in eine neue Bahn eintreten, der vollendete Goethe sich nur in dem bestärken und aufklären, was er besaß. Schiller's inniges Eindringen in Goethe's Dichtweise und Werke brachte ihm selbst mehr Gewinn, als dem Freunde. Es kam Schiller's Mittheilungstrieb und Goethe's Abgeschlossenheit dazu, was den Ertrag des Vereines für beide ganz ungleich machte. Ich will Goethe selbst reden lassen:[1] „Es war nicht Schiller's Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er that, reflektiren; woher es auch kam, daß er über seine poetischen Vorsätze nicht unterlassen konnte, sehr viel hin und her zu reden, so daß er alle seine spätern Stücke Scene für Scene mit mir durchgesprochen hat. Dagegen war es ganz gegen meine Natur, über das, was ich von poetischen Plänen vorhatte, mit irgend Jemanden zu reden, selbst nicht mit Schiller. Ich trug alles still mit mir herum und Niemand erfuhr in der Regel etwas, als bis es vollendet war. Als ich Schillern meinen Hermann und Dorothea fertig vorlegte, war er verwundert, denn ich hatte ihm vorher mit keiner Sylbe gesagt, daß ich dergleichen vorhatte." Was Goethe empfing, war im Allgemeinen Erfrischung, und Befriedigung des theoretischen Triebs, der ihn damals beunruhigte, im Einzelnen eine Menge vortrefflicher Ansichten und Rathschläge, durch die Schiller Hervorgebrachtes verbesserte und

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 89.

sogar der Erfindung des Meisters voraus eilte. „Ich hatte nur immer zu thun," versichert Goethe, „daß ich fest stand, und meine Sachen von seinen Einflüssen frei hielt und schützte."[1] Auch gesteht er, daß Schiller seine Liebe zur Bühne und zum Drama wieder erweckt habe, und daß er ihm seine Achilleis und viele seiner Balladen verdanke.[2] Daß der Verkehr mit Schiller es war, was ihn einige Zeit lang ganz vom Dichterischen abzog und dem Theoretischen zuwandte, scheint ihm selbst nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein.

Dagegen war Goethe's Einfluß auf Schiller wirklich ungeheuer, so wenig jener sich auch hingab, so selten er auf des Freundes Interessen und Arbeiten näher einging, und so wahr es sein mag, was Böttiger erzählt: „Goethe kann es Niemand, der als Schriftsteller ihn um Rath fragt, sagen, wie er es anfangen müsse, eine Sache zu bessern.[3] Er wirkte unabsichtlich durch die Gegenwart seiner Persönlichkeit und die Macht seiner Werke, und Schiller, welcher sich in seinem Studierzimmer eine reife Menschenkenntniß und ein lebendiges Bild von Ländern erwerben konnte, besaß das eigene Talent, sich jedes Wort Goethe's zu einer ausführlichen Mittheilung zu erweitern.

Doch war Goethe's Einwirkung im Anfang ihrer Bekanntschaft am stärksten. Rücksichtlich seiner lyrischen Erzeugnisse ging zwar Schiller seinen eigenen, früher nachgewiesenen Gang und nur eine mäßige Anzahl dieser Gedichte erinnert bestimmt an Goethe's Styl, aber seine ersten Balladen und besonders sein Wallenstein sind so viel, als möglich, in Goethe's Geist und Art gedichtet,[4] so daß der feinsinnige Wieland damals behauptete, im Wallenstein müsse Manches durchaus von Goethe's Hand sein. Dieser Einfluß beschränkte sich aber nicht auf die Darstellung, sondern half allmählig auch seine ganze Lebensansicht, besonders seine politischen

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 2, S. 89.

[2] Ebendaselbst Theil 1, S. 253 und Theil 2. S. 196.

[3] Literarische Zustände und Zeitgenossen, aus K. A. Böttiger's Nachlasse B. 1. S. 58.

[4] Siehe Theil 3, S. 285 ff.

Ueberzeugungen modificiren. Er ließ manches Eigenthümliche zurück, lieh ihm keine Sprache mehr oder gab ihm einen andern Ausdruck. Schiller ist daher in seiner dritten Periode zwar ungleich vollendeter und umfassender, aber origineller und einheitlicher erscheint er in der ersten. Es ist in der Regel, daß der Mensch an dem Letztern so viel einbüßt, als er am Erstern gewinnt, obgleich ein so selbstständiger Mann, wie Schiller, seine Originalität auch in allen Nachbildungen und Studien festhält.

Diese Unabhängigkeit behauptete er auch darin gegen Goethe, daß er sich nichts vergab. Es scheint, daß bei der antipodischen Entgegensetzung beider Naturen und der großen Reizbarkeit Schiller's das Verhältniß nicht so lange ungestört fortbestanden hätte, wenn Goethe weniger zurückhaltend und nachgiebig gewesen wäre. Er bezeugt selbst, daß er ihm niemals widersprochen habe, sondern ihn sogar in seinen eigenen Angelegenheiten, z. B. in der Einrichtung des Egmont und der Iphigenie für das Theater, gewähren ließ.[1] Schiller stand ihm als ein durchaus Ebenbürtiger zur Seite, und hatte in seiner unerschöpflichen Kombinationsgabe, seinem eindringenden Scharfsinn und seiner überwiegenden rationellen Bildung Hülfsmittel genug, bei Meinungsverschiedenheiten seine Ansichten durchzufechten. Goethe trat, wenn es sein mußte, wie z. B. bei dem Abendmahl in der Maria Stuart, doch nur milde und leise auf. Daß er aber Minister war, kam bei allen Menschen weniger, als bei Schiller, in Frage. Goethe nahm manches stillschweigend hin, was sich der andere gewiß nicht hätte gefallen lassen. Er schrieb ihm einmal in Betreff einer Anmerkung über ihn selbst und Wieland in dem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichter: „Da das Ganze so weit und breit ist, so scheint es mir bei näherer Ueberlegung zu enge und zu spitz auszulaufen, und da diese Spitze gerade zwischen mir und einem alten Freunde hineinfällt, so macht's mir wirklich ein wenig bange.“[2] Hierauf antwortete Schiller,

[1] Briefwechsel mit Zelter, Theil 4, S. 23.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 268 f. Es ist die lange Anmerkung in Schiller's Werken in E. B. S. 1247. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 275) gemeint.

über den Ausdruck breit pikirt, daß der eigentliche Schluß erst im ersten Stücke des neuen Jahrs erfolge — „Sie und Wieland fallen also in die Breite, und ich denke, wenn der Aufsatz ordentlich geendigt sein wird, soll der Totaleindruck und das Sachinteresse jeder Privatbeziehung vorbeugen.“ Schiller enthielt sich nicht, wenn es sein mußte, unverholen einen Tadel auszusprechen, z. B. über die Art, wie der Freund die Kategorientafel auf naturwissenschaftliche Gegenstände anwandte.[1] Goethe ist immer milde und vermittelnd in seinem Urtheile über Menschen und Dinge, Schiller stellt oft scharf und herb seine entgegengesetzte Ansicht auf, wie z. B. über Iffland und dessen Vorhaben, den Pygmalion von Benda zu spielen,[2] über das Athenäum der Schlegel,[3] und wo Goethe im Streit mit einem Dritten ihm im Irrthum zu sein scheint, gibt er dem Andern unverholen Recht.[4]

Aus dem Vorgetragenen geht hervor, daß dieser Bund, welcher allen Affekt ausschloß und persönlichen Antheil nur mittelbar aufnahm, mehr ein Werk der Natur, als der Menschen war. Diese zeigte sich auch hier durch Anziehen und Abstoßen organisch wirksam, und was sie gegründet hatte, sollte auch nur durch sie zerstört werden. Wir werden diese Kunstfreundschaft noch durch die übrigen Lebensjahre Schiller's fortbestehen sehen.

Als Schiller die Maria Stuart beendigt hatte, wandte er sich nach kurzer Frist wieder zu einem neuen Gegenstand. Es war die Jungfrau von Orleans, welche er schon am ersten Juli 1800 begann, nachdem er im Dichten eine Pause von nicht ganz einem Monate gemacht hatte. Er studirte für dieses Sujet vorzüglich die Sammlung von acht und zwanzig Handschriften über den Verdammungs- und

[1] Siehe Theil 3, S. 355.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 166 f.
[3] Ebendas. S. 252 u. S. 254 f., S. 258 u. S. 262.
[4] Ebendas. S. 250. Nach obiger Darstellung läßt sich die Wahrheit des Schlegel'schen Epigramm's ermessen:

„Viel kratzfüßelnde Bücklinge macht dem gewaltigen Goethe
Schiller; dem schwächlichen nickt Goethe's olympisches Haupt.“

Revisionsproceß der Johanna, welche Del Averdy, Ehrenmitglied der Pariser Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften, in dem dritten Band der **Notices et Extraits des Manuscripts de la Bibliotheque du Roi**, zu Paris im Jahr 1790 herausgegeben hatte. Ob Schiller durch diese kritisch bearbeitete, und mit historischen Erläuterungen versehene Zusammenstellung, der Hauptquelle dieser Geschichte, zu seiner dramatischen Idee erst geführt wurde, oder ob er dieselbe zur Lektüre dieses Werkes mitbrachte, ist unbekannt.

Die Anordnung des neuen Stückes kostete ihm viele Mühe und Zeit. „Ich beneide Sie darum", schrieb er am 26. Juli an Goethe, welcher damals, um den Tankred für die Bühne zu bearbeiten, in seine Jenenser Einsamkeit gegangen war, „daß Sie doch etwas wirklich entstehen sehen. In diesem Fall bin ich noch nicht, weil ich über das Schema meiner Tragödie noch immer nicht in Ordnung bin, und noch große Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen habe. Ob man gleich bei jedem neu zu producirenden Werk durch eine solche Epoche hindurch muß, so gibt es doch stets das peinliche Gefühl, als ob nichts geschähe, weil am Abend nichts kann aufgezeigt werden. Was mich bei meinem neuen Stücke besonders inkommodirt, ist, daß es sich nicht so, wie ich wünsche, in wenig große Massen ordnen will, und daß ich es in Absicht auf Zeit und Ort in zu viele Theile zerstückeln muß, welches, wenn auch die Handlung selbst die gehörige Stetigkeit hat, immer der Tragödie widerstrebend ist." Doch hoffte er am Ende Juli, Goethen, wenn er zurückkomme, das fertige Schema vorlegen zu können.

„Mein Stück führt mich in die Zeiten der Troubadours," berichtete er weiter, „und ich muß, um in den rechten Ton zu kommen, auch mit den Minnesängern mich bekannter machen. Es ist an dem Plan dieser Tragödie noch gewaltig viel zu thun, aber ich habe große Freude daran, und hoffe, wenn ich bei dem Schema länger verweile, in der Ausführung alsdann desto freier fortschreiten zu können." Auf der Weimaraner Bibliothek, fügte er hinzu, müsse er sich zu seinem Zwecke eine ganze Literatur zusammen suchen.

Im August miethete er sich in Oberweimar ein; von seiner Familie getrennt, wollte er hier in der Einsamkeit ruhig arbeiten, wie er es früher in Ettersburg gethan hatte. Aber zuerst ermattete die anhaltende Hitze Geist und Körper, dann ward er durch das Uebelbefinden seiner Frau wieder nach der Stadt zurückgerufen, und endlich störte ihn ein verdrießlicher Tumult. „Der tollste Zufall von der Welt muß mich hier einer — Hochzeit, die vielleicht auf sechs Meilen die einzige in der Gegend ist, gegenüber logiren, gerade da ich aus der Stadt geflüchtet bin, um dem Geräusch zu entgehen. Ich habe die ganze Nacht nicht geschlafen und selbst der Vormittag wurde mir verdorben, weil man unter Geschrei und Spässen die Aussteuer der Braut aufpackte. So verschwört sich alles gegen meinen Fleiß, und ich werde noch einige Zeit brauchen, fürchte ich, um im Gange zu sein."

Erst nach langen Vorbereitungen im September, als er wieder nach Weimar zurückgekehrt war, schreibt er, „daß er nun förmlich beim Anfange angefangen habe!" Langsam, aber gründlich rückte die Arbeit voran. „Bei der Armuth an Anschauungen und Erfahrungen von außen, die ich habe, kostet es mir jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand, den Stoff zu beleben. Dieser Stoff ist keiner von den leichten und liegt mir nicht nahe." Unausgesetzt blieb er an seinem Geschäft, ohne sich Zerstreuungen zu erlauben. Kaum daß er Goethen in Jena auf einen Tag besuchte. So kam er denn so weit, daß er am 11. Februar des Jahres 1801 dem Freunde die ersten drei Akte vorlesen konnte, denn er brauchte nach seiner Versicherung eines gewissen Sporns, um mit frischer Thätigkeit bis zum Ziel zu gelangen. Im März flüchtete er sich mit seinem unvollendeten Werke in seinen einsamen Garten bei Jena, aber ungeachtet des schönen Wetters wollte er doch mit dem Erfolg seiner Arbeit nicht ganz zufrieden sein. „Was mein eigenes Thun betrifft", schreibt er, „so kann ich noch nicht viel Gutes davon sagen. Die Schwierigkeiten meines jetzigen Pensums spannen mir den Kopf noch zu sehr an; dazu kommt die Furcht, nicht zur rechten Zeit fertig zu werden; ich hetze und ängstige

mich und es will nicht recht damit fort. Wenn ich diese pathologischen Einflüsse nicht bald überwinde, so fürchte ich, muthlos zu werden." Doch geschah täglich etwas, so daß er hoffen konnte, bis Ostern, bis zu welcher Zeit er nur noch über seinen Garten disponiren konnte, die rohe Anlage des Stückes vollends hinzuwerfen, daß ihm in Weimar nur noch die Rundung und Polirung übrig bliebe.

Wenn man diese unsägliche Mühe und lange Zeit berücksichtigt, welche unserm Schiller und damals auch Goethen, der zu dieser Zeit langsam an seinem Faust fortarbeitete, das Dichten kostete, so kann man sich des Urtheils nicht erwehren, daß die Reflexion und Theorie ihre Produktionskraft sehr geschwächt hatten, so wie sie ihren Produkten selbst im Wesentlichen vielleicht mehr schadeten, als nützten. Wenn Schiller es mit Dingen nicht so erstaunlich genau genommen hätte, worauf in der Poesie wirklich nicht so sehr viel ankommt, wenn er nicht von vornen herein und bei jedem Schritt, den er that, alles berücksichtigt und berechnet hätte; sollte es ihm bei der hohen Reife seiner Ausbildung und seiner mannigfachen Uebung nicht ein Leichtes geworden sein, in einem Monat oder in zwei mit Behaglichkeit eine Tragödie zu Stande zu bringen? So aber machte er sich ein Spiel der Einbildungskraft zu einem mühsamen und oft sauern Geschäft. Er hätte sich eine gewisse Leichtfertigkeit zum Grundsatze machen können, da er schon durch seine ernste Natur und gründliche Bildung alles beinahe zu schwer nahm. Dann wäre seine Dichtung auch oft gefälliger geworden. Er erschwerte sich sein dramatisches Dichten aber auch dadurch, daß er keine Folge von Dramen dichtete. Wallenstein, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Wilhelm Tell, Demetrius spielen alle an verschiedenen Orten und in andern Zeiten! Jedes von diesen Stücken erforderte besondere Vorstudien.

Während sich nun die Arbeit auf solche Weise verlängerte, trat auch wieder eine schlimmere Jahreszeit ein, und der Einsiedler (denn Weib und Kind hatte er in Weimar zurückgelassen) wurde durch den unaufhörlichen Wind belästigt, welchem er auch bei verschlossenen Zimmern nicht ausweichen

konnte und der ihn am Ausgehen hinderte, indem er ihm die Brust angriff. Zuletzt meinte er, er habe doch so viel zu Wege gebracht, als er in eben so vieler Zeit zu Weimar würde ausgerichtet haben. „Ich habe also zwar nichts in der Lotterie gewonnen, habe aber doch im Ganzen meinen Einsatz wieder.“ Am ersten April kehrte er wieder dahin zurück; der vierte Akt war die Ausbeute, die er mitbrachte. Am sechszehnten April endlich war das Werk vollendet, an welchem er also nicht ganz neun Monate gearbeitet hatte. „Es ist so brav, gut und schön“, schrieb Goethe in seiner allgemeinen, kurz abfertigenden Art, „daß ich ihm nichts zu vergleichen weiß.“ Auch dem Herzog theilte er auf Verlangen das Manuskript mit, und das Werk machte auch auf ihn unerwarteter Weise eine große Wirkung; er meinte aber, es könne nicht gespielt werden. Dieser Meinung war Schiller anfangs auch, und weil er das Stück für ein bedeutendes Honorar an Unger in Berlin verkauft hatte, welcher es als Kalender zur Herbstmesse ausgeben wollte, nahm er sich vor, es nicht auf die Bühne zu bringen. Es schreckte ihn überdieß, wie er sich ausdrückt, auch die schreckliche Empirie des Einlernens, des Behelfens und der Zeitverlust der Proben davon zurück, den Verlust der Stimmung nicht einmal mitgerechnet. Goethe aber, welcher das Weimar'sche Theater durch dieses vorzügliche Stück zu bereichern wünschte, antwortete hierauf sehr freundlich: „Einer Vorstellung Ihrer Jungfrau möchte ich nicht ganz entsagen. Sie hat zwar große Schwierigkeiten, doch haben wir schon große genug überwunden; aber freilich wird durch theatralische Erfahrungen Glauben, Liebe und Hoffnung nicht vermehrt. Daß Sie persönlich etwas Besseres thun können, als sich einer solchen Didaskalia unterziehen, bin ich selbst überzeugt. Es käme darauf an, ob ich bei meiner jetzigen Halbthätigkeit dazu nicht am besten taugte. Doch davon wird sich reden lassen, wenn wir wieder zusammen kommen.“ [1]

Durch solche ermunternde Stimmen ließ sich Schiller gerne vermögen, seine Johanna, während sie bei Unger in Berlin als niedlicher Kalender auf das Jahr 1802, ohne Angabe

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 47.

der Auftritte, gedruckt wurde, auch für die Bühne einzurichten. Von den Theaterdirektionen von Berlin, Leipzig, München, Hamburg trafen Briefe ein, in welchen das Stück verlangt wurde. Johanna wurde in diesem Jahre noch in Leipzig gegeben, bei welcher Vorstellung, wie wir unten erzählen werden, Schiller selbst gegenwärtig war; am Neujahrstage 1802 kam zur Einweihung des neuerbauten Schauspielhauses die Tragödie in Berlin und noch in demselben Jahre in Weimar auf die Bühne. August Wilhelm Schlegel, welcher sich damals in Berlin aufhielt, hatte in einem Brief seine verehrte Freundin, Madame Unzelmann, empfohlen, welche durch ihr meisterhaftes Spiel als Maria Stuart sogar den scharf richtenden Bernhardi mit Bewunderung erfüllt hatte, daß Schiller ihr die Hauptrolle seines neuen Stückes zuwenden möge, da nur sie dieselbe würdig zu geben im Stande sei. Sie trage die Verse mit einer Sauberkeit und Zierlichkeit vor, versicherte Schlegel, als wäre sie von jeher daran gewöhnt gewesen, und habe dabei die Achtung vor dem Dichter, nie ein Wort verloren gehen zu lassen. Die Kleinheit ihrer Figur werde bei diesem weiblichen Heldencharakter kein Hinderniß sein, man vergesse sie ganz über der Kühnheit und Energie der Bewegungen, die sie bei ihrem zarten Bau in gewaltsamen Situationen zeige. Die Darstellung übertraf an Pracht und Glanz jede Erwartung. Iffland ließ es sich angelegen sein, die Meisterwerke seines Jugendfreundes durch eine angemessene Aufführung zu verherrlichen. Er schrieb damals an Schiller: „Wie viel ist das deutsche Theater Ihnen schuldig, und wie dringend müssen alle Verehrer der Kunst Sie bitten, daß Sie nicht ermüden, der verlassenen Stätte sich anzunehmen. Wallenstein! Maria Stuart! Damit ward die große Bühne eröffnet. Alles lebte in mir, da ich sie las, und da ich sie wiedergab. Vor Erscheinung dieser Kolossen war ich bemüht, das große Trauerspiel in gereimter Sprache wieder einzuführen. Publikum und Künstler bedurften Erhebung. Die Jungfrau von Orleans hat die schöne Stimmung vollendet.“ Goethe legt das Zeugniß ab:[1] „Es war der

[1] Goethe's Werke in Duodez. B. 31, S. 120.

Thätigkeit Iffland's vorbehalten, bei den reichen Mitteln, die ihm zu Gebote standen, durch eine glänzende Darstellung dieses Meisterstücks sich für alle Zeiten in den Theater-Annalen einen bleibenden Ruhm zu erwerben.“ Schiller selbst glaubte, daß durch diesen außerordentlichen Aufwand in Kostüme und Scenerie besonders beim Krönungszuge der Zuschauer vom Gehalt des Stückes abgezogen und für denselben unempfindlich gemacht werde. „Wenn Schiller seine Jungfrau von Orleans jetzt sehen will,“ schreibt Zelter an Goethe, [1] so muß er nach Berlin kommen. Die Pracht und der Aufwand unserer Darstellung dieses Stücks ist mehr, als kaiserlich; der vierte Akt desselben ist hier mit mehr denn achthundert Personen besetzt und, Musik und alles andre mit inbegriffen, von so eklatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Extase davon geräth. Die Kathedrale mit der ganzen Dekoration, welche in einem langen Säulengange besteht, durch den der Zug in die Kirche geht, ist im Gothischen Styl. Daß das italienische große Hoftheater dadurch in die größte Verlegenheit geräth, indem es nun gar nichts mehr übrig behält, das Auge an sich zu bringen, können Sie sich vorstellen, und die Italiener schimpfen nicht wenig über diesen Unfug.“

Aus den Monaten Februar, März und April dieses Jahres 1801, in welchem die Jungfrau von Orleans vollendet wurde, ist jene Schiller'sche Gesprächslese, welche uns seine Schwägerin, Frau Karoline von Wolzogen, in der Biographie aufbewahrt hat. [2] Es hielt sich damals in dem Hause Schiller's die zwanzigjährige Tochter des Bruders seiner Schwiegermutter auf, Christine von Wurmb, die in der Folge die Gattin des Gymnasialdirektors Abeken in Osnabrück wurde. Ohne hübsch zu sein, zeichnete sie sich durch eine herrliche Stimme aus, welche mehr auszubilden der nächste Zweck ihres Besuches war, wie denn auch kurz vor ihrer Ankunft ein besseres, neues Klavier war angeschafft worden. Dabei besaß sie ein gutes Urtheil und ein ernstes Interesse für edle Bildung, weßwegen sich Schiller besonders

[1] Briefwechsel, Theil 1, S. 84 f.

[2] Schiller's Leben, Theil 2, S. 204 bis S. 223.

lebhaft für sie interessirte. Das sinnige Mädchen bemerkte sich damals in ihrem Tagebuche die inhaltvollen Aussprüche, womit der unvergleichliche Mann auch die alltägliche Unterhaltung zu bereichern wußte, und machte in späterer Zeit der Familie mit einer Abschrift dieser köstlichen Gedächtnißblätter ein schönes, willkommenes Geschenk. Zwar äußert sich über diese Tischgespräche Zelter ganz wegwerfend:[1] „Die Gedankenlese am Ende des Buchs aus Schiller's persönlicher Unterhaltung, durch Relation des Fräuleins von Wurmb, hätte wohl wegbleiben können. So heißt es, Schiller habe gesagt: „„Man dürfe Kindern nicht zu früh einen Begriff von Gott beibringen, die Forderung müsse vielmehr von innen herausgehen."" — Was die Kinder betrifft, die verstehen schon, wer ihnen nur nicht sagen will, was man selber nicht weiß. Dagegen kommt es ganz anders heraus, wenn Schiller selber sagt: „„Er wäre zuweilen unphilosophisch genug, alles was er von der Elementar-Aesthetik wisse, für einen empirischen Vortheil, für einen Handwerksgriff hinzugeben.""

Ich meine, daß Schiller beide Aussprüche ganz gut mit einander habe thun können: die Theorie habe für die poetische Praxis keinen Werth, und man solle dem religiösen Gefühl durch eine dogmatische Religionslehre nicht vorauseilen; ja daß beide Sätze sich gar nichts angehen, geschweige daß sie sich widersprächen. „Einen Begriff von Gott beibringen zu wollen"[2] sagte Schiller, denn man wird ihnen nicht einmal den Begriff beibringen können, den man sich von Gott selbst gebildet hat. So hielt sich Zelter an eine falsch verstandene Einzelheit, statt den Sinn des Ganzen zu würdigen. Goethe verstand das besser, und Zelter hatte zum Unglück vergessen, was ihm sein Herr und Meister selbst schon früher geschrieben hatte, sonst wäre er gewiß anderer Ansicht gewesen. Goethe spricht davon, daß jene Bildnisse aus der biblischen Geschichte, in denen uns doch nur die gemeine, nichtssagende Natur von frömmelnden Künstlern

[1] Briefwechsel mit Goethe, B. 6, S. 220.
[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 213.

dargestellt wird, zu verwerfen seien, und fährt dann fort: [1]

„Was gehen sie mich an! Haben wir doch unsern Moses und unsre Propheten. Ich will nicht zu sagen unterlassen, was mir gerade einfällt. Schillern war eben diese Christustendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredlen. Seine innere Beschäftigung ging dahin. Es sind noch Manuskriptblätter da, aufgezeichnet von einem Frauenzimmer, die eine Zeit lang in seiner Familie lebte. Diese hat einfach und treulich notirt, was er zu ihr sprach, als er mit ihr aus dem Theater ging, als sie ihm Thee machte und sonst; alles Unterhaltung im höhern Sinne, woran mich sein Glaube rührt: dergleichen könne von einem jungen Frauenzimmer aufgenommen und genutzt werden. Und doch ist es aufgenommen worden und hat genutzt, gerade wie im Evangelium: Es ging ein Sämann aus zu säen" rc. [2]

Der Direktor Abeken hatte nämlich dieses Manuskript auch Goethen zu seinem Geburtstage durch Eckermann im Einschluß überreichen lassen, und als ihn Eckermann bei Tisch fragte, was das Paket von Abeken enthalte, sprach sich Goethe in folgenden Worten aus, welche ich, obgleich sie anfänglich das eben Erzählte nur wiederholen, nicht weglassen könnte, ohne diese Biographie einer schönen Zierde zu berauben. [3]

„Es ist eine merkwürdige Sendung", sagte Goethe, „die mir viele Freude gemacht hat. Ein liebenswürdiges Frauenzimmer, bei der Schiller den Thee getrunken, hat die Artigkeit gehabt, seine Aeußerungen niederzuschreiben. Sie hat alles sehr hübsch aufgefaßt und treu wiedergegeben, und das lieset sich nun nach so langer Zeit gar gut, indem man dadurch unmittelbar in einen Zustand versetzt wird, der mit tausend andern bedeutenden vorübergegangen ist, in diesem

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, B. 6, S. 55.

[2] Das Folgende, was Goethe sagt, daß dessenungeachtet Schiller beim Theetisch einem jungen Frauenzimmer gegenüber sich nicht zur bildlichen Darstellung eigne, obgleich noch besser, als die Samariterin vor Christus, gehört nicht mehr hieher.

[3] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 2, S. 11 f.

Fall aber glücklicherweise in seiner Lebendigkeit auf dem Papiere gefesselt worden. Schiller erzählt hier, wie immer, im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur; er ist so groß am Theetisch, wie er es im Staatsrath gewesen sein würde. Nichts genirt ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebt, geht immer frei heraus ohne Rücksicht und ohne Bedenken. Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein! Wir Andern dagegen fühlen uns immer bedingt; die Personen, die Gegenstände, die uns umgeben, haben auf uns ihren Einfluß; der Theelöffel genirt uns, wenn er von Gold ist, da er von Silber sein sollte, und so, durch tausend Rücksichten paralysirt, kommen wir nicht dazu, was etwa Großes in unserer Natur sein möchte, frei auszusprechen. Wir sind Sklaven der Gegenstände, und erscheinen geringe oder bedeutend, je nachdem uns diese zusammenziehen oder zu freier Ausdehnung Raum geben."

Und so könnte man sagen, bringt das im Glauben Unternommene immer neue Früchte, daß jene Gespräche, welche gewiß Jeder mit hohem Genuß bei Frau von Wolzogen nachlesen wird, Goethen zu dieser vortrefflichen Charakteristik veranlaßten. Wie ich überall auf den durchgängigen Unterschied beider Männer aufmerksam mache, so bemerke ich, daß auch hierin der nach außen gewandte Realist dem in sich gekehrten Idealisten entgegenstand. Böttiger bezeugt, Goethe habe nicht den Muth, gewissen äußern Eindrücken zu widerstehen. Viele Menschen fliehe er schon darum, weil sie Tabak rauchten, und ein neben seinem Hause wohnender Leineweber, den er vergeblich zu verbannen gesucht, habe ihn durch sein Pochen und Anschlagen an den Weberstuhl oft nach seinem Gartenhause vor der Stadt oder nach Jena getrieben.[1] Wie Schiller weniger abhängig von seiner Stimmung war, so war er es auch weniger von der Außenwelt.

Schon im Jahr 1800 beabsichtigte Schiller einen kleinen Ausflug nach Lauchstädt zu machen, wo er mit seinem

[1] Böttiger's Literarische Zustände und Zeitgenossen aus seinem Nachlaß, B. 1, S. 57 f.

Körner zusammenzutreffen gedachte. Dieser jedoch ward unerwartet verhindert zu reisen, was Schillern aber sehr erwünscht kam, indem sich bei der drückenden Hitze im Juli wieder Krämpfe und Schlaflosigkeit einstellten. Als nun Goethe im Sommer 1801 in Pyrmont war, faßte Schiller den Entschluß, an die Ostsee zu reisen, um in Dobberan das Seebad zu versuchen. „Viel Vergnügen," schreibt er, „erwarte ich mir zwar nicht von dieser Reise, ja in Berlin fürchte ich peinliche Tage, aber ich muß neue Gegenstände sehen, ich muß einen entscheidenden Versuch für meine Gesundheit machen; ich wünsche einige gute Theatervorstellungen, wenigstens einige vorzügliche Talente zu sehen. Meine Erwartungen sind so, daß sie eher übertroffen, als getäuscht werden können." [1]

Warum diese Reise, welche nicht ganz einen Monat dauern sollte, unterblieb, wissen wir nicht bestimmt anzugeben. Sie zog sich auf eine kleinere zu Körner nach Dresden zusammen. In seinem Notizenbuch finden sich die Stadien des Weges genau verzeichnet. Er verließ Weimar mit seiner Familie und Frau Karoline von Wolzogen, deren Gemahl damals in Rußland abwesend war, am sechsten August 1801, kam diesen Tag bis nach Naumburg, den andern Tag erreichte er Leipzig, übernachtete am achten August in Oschatz, und langte am nächsten in Dresden an, von wo die Reisenden sich nach dem Körner'schen Weinberg in Loschwitz begaben, wo ihnen der Freund sein Wohnhaus eingeräumt hatte. Den kleinen Gartensaal, in dem er seinen Don Karlos vollendet hatte, sah er mit Vergnügen wieder, und er verlebte hier zum letzten Mal glückliche, genußreiche Tage. Alte Freunde und neue Bekannte, die schöne Natur und die Kunst, freundliche Jugenderinnerungen und frische poetische Ideen und Plane wechselten mit einander ab, ihm diesen Aufenthalt bei Dresden zu verschönern und ihn zu erheitern und zu beleben. Bis zum ersten September verweilte er in ländlicher Zurückgezogenheit, und zog dann nach Dresden. Er logirte sich in die zweite Etage eines in der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 53 f.

gesehen hatte, mit großem Antheil. Er war jetzt durch die häufigen Kunstgespräche mit Goethe und Meyer und durch die Lektüre ihrer Abhandlungen in den Propyläen schon mehr vorbereitet und geschickt, als früher, sich bildlicher Kunstwerke zu bemächtigen. Anschauungen legten sich bestimmend und erweiternd seinem mitgebrachten Urtheil unter und bereicherten ihn mit neuen Gefühlen und Ideen. Ungeachtet er sich selbst noch im Jahr 1803 das Interesse und den Sinn für die bildende Kunst absprach,[1] hatte er in ihr jedenfalls mehr Ausbildung, als in der Musik. Die Kunstanschauung liegt auch der ästhetischen Naturbetrachtung sehr nahe, welche bei ihm stets eine Lieblingserholung und wahre Herzensangelegenheit blieb, so selten er sie auch genoß.

Mit einer gewissen wehmüthigen Stimmung verließ Schiller mit den Seinigen am fünfzehnten September Dresden, als habe er eine Ahnung, daß er diesen Ort nicht wiedersehen werde. Die Körner'sche Familie begleitete die Zurückreisenden, über Hubertsburg und Hohenstädt, wo in den beiden nächstfolgenden Nächten verweilt wurde, nach Leipzig. Und hier war es, wo er am siebenzehnten September zum ersten Mal einer, in den Hauptrollen seyr gelungenen Aufführung seiner Johanna beiwohnte, und zugleich in dem Enthusiasmus des Publikums der mächtigen Wirkung seines Genius inne wurde. Als der Vorhang nach dem ersten Aufzug gefallen war, brach die Begeisterung der Zuschauer in den allgemeinen Ruf: Es lebe Friedrich Schiller! aus, und Pauken und Trompeten begleiteten den sich wiederholenden Glückwunsch. Als das Stück beendigt war, strömte alles eiligst aus dem Schauspielhaus, um den heraustretenden Dichter in der Nähe zu schauen, zu begrüßen, ihm zu danken. Wie nun Schiller erschien, traten die Versammelten aus einander, und ließen den Hochgefeierten in ehrfurchtsvoller Stille, mit entblößten Häuptern, durch ihre lange Reihe hindurchschreiten. Hie und da sah man einen Vater, eine Mutter ihre Kinder emporheben, und hörte sie ihnen die Worte zuflüstern: Der ist es! Dieser freie Ausdruck der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 449.

innersten Verehrung, der reinsten Volksgunst wurde ihm noch durch die Theilnahme seiner mitbeglückten Familie, seiner mitempfindenden Freunde erhöhet und verklärt. So hatte ihn sein erhabener Glaube nicht getäuscht, da er sich in seiner Jugend, als armer, heimathloser Flüchtling, an das Herz des deutschen Volkes warf und von seinem Fürsten an die Menschheit appellirte.

Schon den folgenden Tag reis'te Schiller von Leipzig ab, übernachtete in Weißenfels und traf am zwanzigsten September wieder in Weimar ein, wo Madame Unzelmann von Berlin angekommen war, um ihn durch ihre meisterhafte Gastrolle der Maria Stuart zu erfreuen.

Zehntes Kapitel.

Jungfrau von Orleans.

In dem vorigen Kapitel durchliefen wir die äußern Umstände, unter denen die Jungfrau von Orleans gedichtet wurde. Wir werden jetzt diese Tragödie auf ihrem heimathlichen Boden, in der Seele des Dichters, erwachsen sehen, und aus ihren Elementen muß sie sich unserm Urtheile in Gehalt und Form so zusammenfügen, wie sie als Kunstwerk Sinn und Herz erfreut.

Ich knüpfe diese innere Bildungsgeschichte am füglichsten an die Idee des Schicksals an.

Wir haben früher die Schicksalsidee als die religiös aufgefaßte Nothwendigkeit in der Natur der Dinge begriffen, und haben hieraus der antiken Tragödie, die auf diesem Principe ruht, einen wesentlich religiösen Charakter zufließen sehen.[1] Daß Schiller selbst das Schicksal als eine überirdische Macht sich dachte, sieht man ganz deutlich aus seinem Wallenstein, welches Drama er durch diese Idee in eine höhere Ordnung der Dinge zu stellen suchte. Man erkennt seine Ansicht aber auch schon ganz bestimmt aus der Ode,

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

die Macht des Gesanges, wo er die Dichtkunst, welche den Menschen dem Irdischen entreiße, mit dem Schicksal vergleicht, und dieses als etwas Göttliches charakterisirt:

„Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude, mit Gigantenschritt,
Geheimnißvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt —
Da beugt sich jede Erdengröße
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt, und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge.
So rafft von jeder eiteln Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde,
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern ist er eigen ꝛc.“

Während Schiller in allen Jugenddramen sich auf dem Grund der Freiheit im Kreise des Sittlichen, Politischen, Leidenschaftlichen, kurz innerhalb der weltgeschichtlichen Formen des natürlich Menschlichen gehalten hatte, betrat er mit seinem Wallenstein zuerst einen religiösen Standpunkt, indem er die ganze Handlung sogar mehr durch eine geheimnißvolle himmlische Macht bewegt werden ließ, als durch den Helden selbst. Es war natürlich, daß er diesen neuen tragischen Styl, den er mit so ernster Anstrengung und gründlichen Studium sich errungen, und den er so glänzend bewährt hatte, nicht sogleich wieder aufgab, sondern sich in der eingeschlagenen Laufbahn, bis er sie durchmessen, fortbewegte. Wie er nun die Schicksalsvorstellungen in seine Maria Stuart einspielen ließ, ist schon früher nachgewiesen worden. Er gab aber dem religiösen Element, in welches ihn die antike Schicksalsidee eingeführt hatte, in der Maria Stuart auch dadurch Ausdruck, daß er den religiösen Glauben und eine fromme Gesinnung innerhalb der Formen der katholischen Kirche zum Hauptbestandtheil des Charakters der schottischen Königin machte, und sie durch die heiligen Gebräuche dieser Kirche entsündigt werden ließ. In

der Jungfrau von Orleans ging er noch weiter und machte die überirdische Welt nach der Auffassung des Mittelalters zur Triebfeder der dramatischen Handlung, wie im Wallenstein das antike Schicksal. Er ließ, wie ein Kritiker sagt, das Schicksal als göttlichen Willen nach der Denkweise der mittlern Zeit mit aller Macht des griechischen Pathos eintreten. In der Maria ist das Ueberirdische als Glaube in das menschliche Gemüth gelegt, und wirkt psychologisch als Ueberzeugung, und selbst in den Versöhnungshandlungen im fünften Akte nur durch den Glauben: die ganze Tragödie beginnt und vollendet ihren Weg innerhalb der Sphäre des Natürlichen. Das Ueberirdische selbst stellt sich uns nur als menschliche Seelenerscheinung dar. In der Johanna greift das Ueberirdische in die diesseitige Welt bestimmend ein, und wirkt in wunderbarer Weise als eigene selbstständige und entscheidende Macht.

Ist aber die Maria im Geiste des Katholicismus der modernen Zeit, die Johanna im Geiste des Mittelalters gedichtet, so sind hiermit die zwei Hauptformen, welche der katholische Glaube überhaupt im Allgemeinen geschichtlich durchlief, dramatisch behandelt. Denn wenn auch die Einrichtungen der katholischen Kirche im Ganzen unverändert geblieben sind, so haben sich doch die Religionsideen ihrer Angehörigen mehr oder weniger aus der Wunderwelt und dem Reiche des Unmöglichen in die unangefochtene Stätte des Gemüthes zurückgezogen, und trotz der gleichen Formen hat die katholische Weltauffassung der neuern Kultur und den Rückwirkungen des Protestantismus nicht widerstehen können. Mit ächt poetischem Geiste und freier protestantischer Gesinnung verherrlichte Schiller zuerst den Katholicismus der neuern und dann den der mittlern Zeit. Indem er den tiefen und wahren Gehalt beider Vorstellungen künstlerisch gestaltete, machte er denselben zur Verklärung des ersten dramatischen Gemäldes und zum Träger des zweiten.

Erinnern wir uns, durch welche Verhältnisse Schiller zur Schicksalsidee geführt wurde,[1] so liegt es klar am Tage, wie er vom antik Religiösen im Wallenstein zum modern

[1] Siehe Theil 4, S. 11 ff.

Religiösen des katholischen Glaubens in der Maria Stuart und zum romantisch Religiösen in der Jungfrau von Orleans übergehen konnte. Es ist hier Eine Grundbewegung und ein inniger Zusammenhang, und dennoch macht jedes dieser Dramen ein eigenes Genre aus. Im Wallenstein herrscht die überirdische Macht als antikes Schicksal; in Maria Stuart lebt sie in dem Glauben der schottischen Königin und durch ihn; in der Johanna von Orleans bringt sie als Gottheit wunderkräftig den Glauben an sich selbst hervor und handelt durch das prophetische Heldenmädchen. Im ersten und letzten Stück sind Kräfte in Bewegung gesetzt, welche den Naturzusammenhang übersteigen; das erste Stück ist gewissermaßen eine Schicksalstragödie, das letzte eine Wundertragödie. In der Maria steigt alles Religiöse nur aus den Tiefen der menschlichen Seele hervor, ist durch den Glauben vermittelt. Nur in der Ferne erklingen einige bedeutungsvolle Stimmen des Verhängnisses.

Wenn wir haben früher zwei Grundgestalten der Tragödie, eine antike und eine moderne, welche man auch die religiös-mythische und die historische nennen könnte, feststellten, je nachdem der Held im Kampf mit dem ewigen Schicksal oder mit den festen Formen der bürgerlichen Ordnung untergeht,[1] wie bestimmen wir nach diesem Princip den Charakter der drei Stücke, von denen wir sprechen?

Von selbst versteht es sich, daß die Maria Stuart im Wesentlichen ein modernes Drama ist, obgleich das partikular Persönliche allzusehr überwiegt, und es sich nicht genug hervorstellt, daß die Königin im Konflikt mit den größten Völker- und Weltverhältnissen ihren Untergang findet. Das religiöse Element ist in die natürlichen Aeußerungen ihres Gemüthslebens eingeschlossen.

Indem aber Schiller das antike Schicksal in dem neuern Drama wieder herstellen wollte, brachte er es im Wallenstein und in der Jungfrau von Orleans noch nicht weiter, als zu einer Verbindung des antiken mit dem modernen Princip. Im Wallenstein nämlich behielt er, wie ich

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

nachgewiesen habe,[1] wahrscheinlich zum Theil unabsichtlich und durch die Tendenz des Ganzen gezwungen, aus der frühern Anlage die neuere dramatische Grundidee eines Kampfes mit bestehenden Weltformen neben dem alten Princip bei. In der Johanna dagegen ist die Schicksalsmacht zu einem wunderthätigen Eingreifen des göttlichen Willens umgebildet, und die Jungfrau fällt nicht, wie die alten Helden, im Streit mit diesem christlichen Schicksal der Vorsehung, sondern „Gottes dunkler Schickung" fromm ergeben, verfolgt sie einen großen politischen Zweck, für welchen sie siegend untergeht. Die Tragödie hat in so fern einen antiken Gehalt, als in ihr das geheimnißvolle wunderbare Walten einer überirdischen Macht in menschlichen Dingen veranschaulicht wird, und der göttliche Wille, wenn auch nur vorübergehend, in eine höchst tragische Kollision mit den tiefsten menschlichen Empfindungen der heiligen Jungfrau tritt. Aber ihre Thaten selbst gehen auf einen großen volksthümlichen Gegenstand, auf die Befreiung Frankreichs und die Thronerhebung des rechtmäßigen Herrschers. Der Kampf für diesen erhabenen Zweck ist der Hauptinhalt der Tragödie, und diese gehört in so weit offenbar der modernen Gattung an.

Wenn in dieser Beziehung beide Dramen innig verwandt sind, so treten sie wieder in einer andern Rücksicht auseinander. In der Jungfrau von Orleans ist alles rascher Entschluß und kühn begeisterte That, obgleich der Wille der Heldin nicht selbst die tiefste Quelle ihres Thuns ist, ja sie später ihren menschlichsten Trieb bezwingen muß, um ihre Mission zu erfüllen. Bei Wallenstein dagegen finden wir überall ein reflektirendes Zaudern und eine lähmende Unschlüssigkeit, bis er sich endlich durch das umstrickende Schicksal zum Handeln gezwungen sieht. Hierdurch hat Wallenstein eine größere Aehnlichkeit mit Maria Stuart, welche gar nicht zu handeln, sondern nur zu leiden und zu dulden vermag, und diese letzte Tragödie bildet gegen unser Trauerspiel den stärksten Gegensatz. In jenem Stücke schmachtet

[1] Siehe Theil 4, S. 31 ff.

eine Unglückliche im Gefängnisse, in diesem sehen wir die Führerin eines großen Völkerkrieges.

„Bis jetzt noch ist alles nur ein mächtiges Streben der Kräfte in unserer Poesie,“ sagt ein Kritiker, „und so wird gewissermaßen jedes genialische Werk sich selbst seine eigene Gattung.“ Dieses allgemeine Urtheil gilt ganz eigentlich von Schiller's unnachläßlichem Suchen nach dem Besten und von diesen Dramen. Alle drei sind vom Standpunkte ihres Urhebers aus nichts, als verschiedenartige Versuche des idealisirenden Dichters, für den tragischen Kothurn der neuern Zeit die reinste Form und den edelsten Gehalt zu gewinnen. Sein Zweck bei allen diesen Kunstwerken war, „dem Drama durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht zu verschaffen.“[1] Es konnte ihm jetzt nicht mehr wie ehemals darum zu thun sein, durch sententiöse Stellen Eindruck zu machen und durch glänzende Partien zu bestechen, oder durch das Feuer, womit seine Helden seine eigenen sittlich politischen Ueberzeugungen vortrugen, hinzureißen. Sein Augenmerk war überhaupt nicht mehr vorzugsweise auf den Inhalt gerichtet. Nachdem er seit seinem Don Karlos in der rhythmischen Sprache einen schönern Leib für seinen Dialog gefunden hatte, war er unaufhörlich bemüht, auch durch andere Hülfsmittel die Großheit der griechischen Tragödie auf unsere Bühne zurückzuführen und das Ideale symbolisch zu gestalten. Denn sowohl das Walten des antiken Schicksals, als die Frömmigkeit des gottergebenen Gemüths und die Entsündigung durch Beichte und Abendmahl, als endlich die Wunder der göttlichen Weltregierung sind eigentlich in diesem Kunstgebrauch nur Andeutungen ewiger Ideen, Symbole unserer idealen Betrachtung der Dinge. Es sind nur verschiedene Einheiten, aus denen er seine Schöpfungen entfaltete, aber er schlug diese mehrfachen Wege aus dem einen und demselben Bestreben ein, um seinen Stücken in allen ihren Theilen eine ideal poetische Gestalt zu geben. Diesem Triebe genügte er in jedem folgenden Drama in höherm Grade, und die Jungfrau von Orleans

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 396.

ist ohne Frage am meisten von der prosaischen Wirklichkeit entfernt. Während der Dichter im Wallenstein, wo er sich auf Goethes stillen Einfluß eines genauen Studiums der Natur befließ, dieser Richtung nur in der idealischen Liebesepisode und in der Einführung der Schicksalsidee einen Ausdruck geben konnte, in der Maria Stuart aber nichts dargestellt werden konnte, als die religiöse Versöhnung eines liebenswürdigen, seine frühern Vergehungen büßenden Weibes, ist in unserer Tragödie ein gotterfüllter Charakter die Hauptperson.

Wenn man also einwenden wollte, daß die Wunder die Täuschung aufheben, so würde Schiller antworten, daß er gerade dieses bezweckt habe. Schlegel bemerkt richtig, das Wunderbare habe den Vorzug zugleich geglaubt und nicht geglaubt zu werden, geglaubt in so fern es sich auf den Zusammenhang mit andern Meinungen stütze, nicht geglaubt, indem man sich doch niemals durch eine so unmittelbare Theilnahme hinein versetze, als in dasjenige, was die Farbe des alltäglichen und benachbarten Lebens an sich trage. Das Wunderbare leistet ihm hier in hohem Grade das, was er im Prolog zu Wallenstein's Lager schon vom — Reime rühmt.[1] Die Täuschung, welche die Muse schafft, wird durch das Wunderbare in einen „aufrichtigen Schein" verwandelt; und indem dasselbe sogar das tiefste Pathos in leichterm Spiele bewegt und uns so gegen den bloßen Stoff gleichgültiger macht, bringt es die ächt poetische Stimmung hervor. Wir fühlen uns zugleich mächtig ergriffen und erschüttert, aber unserer Freiheit sind wir nicht beraubt, denn wir wissen es, daß der Gegenstand unserer Rührung nur ein Spiel ist.

Hieran schließt sich die Frage, warum Schiller sein Werk eine romantische Tragödie nannte, was er aber nicht in der ersten Ausgabe des Taschenkalenders für 1802, sondern erst später that, als er es mit sehr wenigen Abänderungen[2] in sein „Theater" aufnahm. Er wollte hierdurch den richtigen Gesichtspunkt der Beurtheilung angeben, und willkührliche, nicht

[1] Vergleiche Theil 3, S. 394.
[2] Nachlese zu Schillers Werke (bei Cotta 1840) B. 3. S. 287 ff.

aus dem Gedicht selbst genommene Ansprüche abwehren. Das Drama hieß er nicht deßwegen romantisch, weil es uns überhaupt in eine Wunderwelt versetzt, denn das Wunderbare erstreckt sich auch durch die epische und dramatische Dichtung des Alterthums. Und auch von dem Modernen dachte sich der Dichter ohne Zweifel das Romantische seinem Gehalte nach ganz geschieden, indem, wie wir aus den Göttern Griechenlands wissen, die moderne Zeit vom Wunderbaren eben so entblößt ist, als die moderne Poesie, in welcher sich diese Zeit spiegelt. Nur in der Mitte zwischen dem Antiken und Modernen liegt das Romantische. Das wunderbare Eingreifen der übersinnlichen Welt muß nach der katholischen Denkweise des Mittelalters dargestellt werden, wenn die Dichtung den Namen des Romantischen tragen soll! Nur in der katholischen Religion der mittlern Zeit ist das Wunderbare die Quelle des Romantischen, wie, nach einer frühern Bemerkung,[1] aus demselben Grunde der Kampf mit dem Drachen eine Romanze genannt wurde. Es könnte aber auch gefragt werden, warum die Jungfrau von Orleans allein eine Tragödie, und nicht, wie alle anderen Stücke derselben Gattung ein Trauerspiel heiße. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Schiller durch diesen griechischen Namen das antike Element in seinem Drama schon zum voraus andeuten wollte, in welchem der christliche Gotteswille in der Weise des alten Fatums schaltet. Eine gewisse Verbindung des Antiken mit der christlichen Weltanschauung des Mittelalters ist also schon auf dem Titel ausgesprochen.

Wenn Schiller in seinem Geisterseher, im Sinne der Verstandesaufklärung des achtzehnten Jahrhunderts die Wunder als Werke des Wahnes und des Betruges behandelte, so gibt er ihnen in dieser Tragödie im Geiste des Glaubens der mittlern Zeit für Religion und Poesie ihre Rechte wieder zurück. Das Geisterreich und die natürliche Welt, Himmel, Hölle und Erde, Dämonisches und Menschliches, stehen hier in einer sichtbaren Verbindung, übernatürliche Wesen greifen unmittelbar in das Leben ein, und diese Doppelwelt welche

[1] Siehe Th. 3, S. 339.

sich überall begegnet und durchdringt, ist sogar, wie wir unten sehen werden, in den Charakter der Johanna selbst gelegt. Aus heiligen Mythen schöpften die griechischen Dichter ihre tragischen Stoffe, auf christlichem Wunderglauben errichtete der neue Poet sein ideales Gebäude.

Die Art, wie die beiden Welten des Wunders und der Natur in einander verschmolzen sind, beweis't den großen Kunstverstand des Dichters. Wenn er einerseits durch eine kraftvolle Darstellung der Wunder die gemeinen Gesetze der Physik gleichsam aufhebt, und über die wirkliche Erscheinungswelt hinaus der ahnenden Seele den Blick in ein Doppelreich eröffnet, wo gute und böse Wesen geheimnißvoll weben und schalten; so weiß er dem Wunderbaren selbst dadurch Glauben zu verschaffen, daß er es überall nur auf einem gehörig zubereiteten Boden emporsprießen läßt, daß er es möglichst wie ein reales Naturprodukt behandelt, daß er die Uebergänge des Natürlichen und Uebernatürlichen verwischt und daß er den Kausalnexus, den er in dem Inhalt seiner Geschichte bisweilen überhüpft, in der Form seiner Darstellung mit desto strengerer Stätigkeit durchführt. Er hat hierdurch das Fabelhafte vor der Ausartung in das Phantastische bewahrt.

Im Magazin für Literatur des Auslandes äußert sich, wenn ich nicht irre Marnier, die Johanna eigne sich nur zu einer epischen, nicht zu einer dramatischen Heldin. „Als poetische Gestalt, als poetischer Charakter," behauptet der Kritiker, „steht Johanna d'Arc zu sehr in der Sphäre des Wunderbaren und hat nicht Realität, wir möchten sagen, nicht Leibhaftigkeit genug, für eine wahrhaft dramatische Handlung. Eine Heldin, die augenscheinlich von höhern Mächten geleitet wird, die nicht aus sich, sondern aus göttlicher Eingebung spricht und handelt, kann unvergleichlich schön und erhaben sein, aber nimmermehr als Hauptperson eines Drama's dasselbe füllen und tragen. Der Gegenstand des Drama's ist menschliche Leidenschaft und menschliches Geschick; die Jungfrau aber geht wie ein Engel über die Bühne, in gotterfüllter Extase, hinausgehoben über gewöhnliches menschliches Empfinden. Mit

einem Wort, sie steht ganz außer Verhältniß zu allen dramatischen Umgebungen; sie ist die Kraft Gottes, sichtbar auf die Bühne hingestellt, und neben ihr schwinden Freund und Feind, Könige und Kriegshelden, Karl, Dünois und Talbot, zu machtlosen Figuren herunter. Aus diesen Gründen gehört Johanna eigentlich in ein Epos; das Excentrische, Wunderbare, das Weitausgreifen der Phantasie und Schwärmerei, das Walten übermächtiger Wesen, eignet sich ganz für das epische Gedicht, es hat Raum und Mittel solchen Stoff zu verarbeiten."

Ohne den letztern Ausspruch zu bezweifeln, wird sich im Folgenden auf's klarste hervorstellen, daß Schiller's Genius aus dem Wundermädchen wirklich eine leibhaftige tragische Gestalt zu schaffen verstand.

Eigentlich sind der Marquis Posa, die Königin Elisabeth, Max und Thekla größere Wunder, als das Wundermädchen von Orleans. Denn bei jenen Personen liegt das Wunderbare in ihrer innern Natur und erscheint als etwas Ungereimtes, bei dieser Gestalt liegt es in dem Verhältniß zum Unsichtbaren, welches seinem Wesen nach unbegreiflich ist. Wie kamen jene Menschen in ihrer Zeit zu ihrer idealen Weltauffassung? Wie bildete sich bei ihrer Umgebung die kühne Größe des Charakters, die himmlische Reinheit der Gesinnung? Darüber sagt der Dichter kein Wort oder deutet nur Unzulängliches an.[1] Dagegen ist der Charakter und das ganze Unternehmen der Johanna auf das beste und vollständigste motivirt, und während beinahe alle frühere idealische Figuren des Dichters durchaus subjektiv und lyrisch gehalten sind, gelang es ihm auf eine überraschende Weise, diesem, der Wirklichkeit beinahe ganz entrissenen Wesen eine feste Selbstständigkeit zu geben. Johanna ist in ihrer Art eben so gut oder noch besser gezeichnet, als die Königin Maria Stuart.

Der Vater der Jungfrau ist ein biederer, liebevoll gesinnter, und nicht unedler Mann,[2] welcher seine Tochter Louison ihrem armen Bewerber nicht verweigert:

[1] Siehe Theil 4, S. 52.

[2] In einem untergeschobenen Briefe Schiller's wird der Vater Thibaut

„Claude Marie, Ihr schweigt,
Und meine Louison schlägt die Augen nieder?
Werd' ich zwei Herzen trennen, die sich fanden,
Weil Ihr nicht Schätze mir zu bieten habt?“

Aber als ein ungebildeter Mensch ist er von den gewöhnlichen düstern Religionsvorstellungen der Zeit beherrscht und als eine tiefgrübelnde melancholische Natur setzt er bei Andern, selbst bei seiner jüngsten Tochter immer das Schlimmste voraus. Sein Glaube an böse Geister mußte sich in der edel organisirten Seele der Johanna zu einem hohen Offenbarungsglauben ausbilden — wie, wenn es erlaubt ist, die Dichtung aus der Geschichte zu erklären, in Schiller selbst sich die Bizarrerie seines Vaters zur Originalität läuterte. [1] Die Schwärmerei der Zeit, die Mystik der katholischen Kirche, die Einsamkeit und die einfache Beschäftigung des Hirtenlebens nährten die Knospe, bis sie sich bei der wachsenden Noth Frankreichs zur Blüthe öffnete. Wohl mag der Dichter dadurch, daß er die Johanna, welche der Geschichte zu Folge sich in Dom Remy vorzüglich mit häuslichen Arbeiten

eine gemeine Natur und ein schwarzgalliger Mensch genannt, siehe Schiller's auserlesene Briefe von H. Döring. Seite 372. Dieser Brief ist zuerst in der Minerva für das Jahr 1812, Seite 52, von Böttiger mitgetheilt, welcher bevorwortet, er sei so glücklich gewesen, handschriftliche Geständnisse des Dichters zu erhalten, die aus zwei Briefen an einen Freund genommen seien, der ihm in der Unterhaltung einige seiner Zweifel vorgetragen hatte. Nun hat aber Böttiger's Sohn, von jenem angeblichen Briefe gewiß nichts wissend, in „Böttiger's literarischen Zuständen und Zeitgenossen,“ Theil 1, Seite 125, aus seines Vaters Nachlaß: „Bemerkungen über die Jungfrau von Orleans aus Schillers Munde, den 26. November 1801“ mitgetheilt, welche beinahe wörtlich mit jenem Briefe übereinstimmen. So ist es denn nicht zu bezweifeln, daß Böttiger aus diesen zu Papier gebrachten Gesprächen mit Schiller, in viel späterer Zeit jenes angebliche Fragment aus Schiller's eigener Feder, um seinen Bildererklärungen in der Minerva noch ein besonderes Ansehen zu verschaffen, selbst fabricirte. Diesen Aeußerungen ist also überhaupt kein unbedingtes, am Worte haftendes Zutrauen zu schenken, und Schiller bezog, wie H. Viehoff in einem mir mitgetheilten schätzenswerthen Manuskript über unsere Tragödie richtig bemerkt, die gemeine Natur nur auf Thibaut's Auffassung der dämonischen Gemüthsart seiner Tochter.

[1] Siehe Theil 1, S. 7.

beschäftigte, als Schäferin darstellte, hierbei auch beabsichtigt haben, seinem Drama eine romantische Farbe zu geben, weßwegen er auch im Prolog die drei Bewerber als Schäfer, und nicht als Landleute aufführt. Hauptsächlich aber versicherte er sich hierdurch des Vortheils, die Empfindungs- und Denkweise Johanna's psychologisch zu begründen.[1] Sie selbst beruft sich ja darauf, daß Gott einst den frommen Knaben Isai's, den Hirten, sich als Streiter ausersehen, und daß er stets sich den Hirten gnädig bewiesen. Mit Nachdruck und wiederholt wird auf einen uralten Zauberbaum (den Schiller aus einer Buche in eine Eiche verwandelt hat) aufmerksam gemacht, damit man sehe, daß die Sagen, welche an diesen Baum sich knüpften, ein Hauptmoment in der prophetischen Erziehungsgeschichte der empfänglichen Johanna waren. Ihr Vater sagt im Prolog:

„Denn nicht geheuer ist's hier; ein böses Wesen
Hat seinen Wohnsitz unter diesem Baum
Schon seit der alten grauen Heidenzeit.
Die Aeltesten im Dorf erzählen sich
Von diesem Baume schauerhafte Mähren“ 2c.

Wo aber der niedrigere, nur der religiösen Angst zugängliche Sinn allein das Böse wittert, da empfängt die bessere Natur die reinsten Einflüsse. Johanna nennt in ihrer Erzählung vor dem König (Akt 1, Scene 10) denselben Baum eine heilige Eiche —

„Durch vieler Wunder Segenskraft berühmt;
Und in der Eiche Schatten saß ich gern,
Die Heerde weidend, denn mich zog das Herz.“ 2c.

Doch der Eiche gegenüber steht auch

„Ein uralt Muttergottesbild, zu dem
Der frommen Pilgerfahrten viel geschahn.“

Dom Remy ist also ein Wallfahrtsort, wo sich Johanna's Seele schon von Kindheit an mit religiösen Vorstellungen und Ahnungen füllen mußte.

[1] Diese Bemerkung ist aus dem oben angeführten Manuskript H. Viehoff's, welches an schlagenden Ansichten reich ist.

In das abgelegene Dorf, welches bisher noch vor den Kriegsgreueln verschont geblieben, dringt die Kunde von dem Siegesglücke der Engländer, welche Frankreich den fremd gebornen Herrn aufzwingen wollen, „der das Volk nicht liebt.“ — Der König von Frankreich nämlich, erklärte sich Schiller selbst in der angeführten Unterredung mit Böttiger, war damals der Schutzgott des Bürgers nnd Landmanns gegen die stolze Gewalt der Vasallen und des Adels. Darum schon mußte er der Schäferin Johanna in einem milden, heilbringenden Lichte erscheinen, und darin glaubte der weise Dichter einen Zug der weiblichen Natur durchgeführt zu haben, daß Johanna, welche das Königreich als Abstraktum gar nicht fassen konnte, sich immer nur den guten, liebenswürdigen König bei allen ihren Anstrengungen als letzten Zweck dachte. Der Prophet Posa konnte nur für ein Weltreich glühen, die Prophetin Johanna, wenn sie nicht die Schranken eines Weibes, wenigstens ihrer Zeit, überschritt, vermochte nur die Wiederherstellung früherer Zustände zu beabsichtigen und ihre Berufung nicht an die Idee des Staates, sondern in kindlich patriarchalischer Weise nur an eine verehrte Person zu knüpfen. Man sieht, daß es hierdurch dem Dichter von vornen herein geboten war, den König Karl VII. als einen volksfreundlichen und liebenswürdigen Menschen zu schildern, und daß eine gewisse Verherrlichung des Königthums, die allen bisherigen Stücken Schiller's fremd ist, sich nothwendig an den Hauptcharakter der Tragödie knüpfte. Wir erkennen es deutlich an der Weise, wie das Mädchen ihre Königsliebe ausspricht, daß sie dieselbe aus dem Umgang mit den Landleuten ihres Dorfes eingesogen hat. Am Ende des dritten Auftrittes des Prologes ist es der König —

„Der den heil'gen Pflug beschützt,
Der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde.
Der die Leibeignen in die Freiheit führt,
Der die Städte freudig stellt um seinen Thron —
Der dem Schwachen beisteht und den Bösen schreckt.“ rc.

Kurz, Johanna liebt und verehrt den König nur aus den

Gründen, weßwegen er dem Bauern- und Bürgerstande theuer ist, und bleibt in den Vorstellungen ihres Standes. Hierbei ist jedoch nicht zu läugnen, daß in der eben angeführten Stelle Johanna in Schiller'scher Weise idealisirt und in ihrem Lobe von einer bestimmten Person wirklich zu dem König in Abstrakto übergeht,[1] besonders wenn sie vom Könige rühmt, daß er den Neid nicht kenne, weil er der Größte sei, daß er ein Engel der Erbarmung sei auf der feindsel'gen Erde.

In inbrünstigem Gebet fleht das Landmädchen die Mutter Gottes an, den populären König zu erhalten (Akt 1, Scene 10). Aber wie? hat diese denn nicht, als unbefleckte Magd, den Herrn geboren, und ist sie nicht selbst zum Himmelsglanze erhöht worden? Die katholische Kirche erweckt und erhält die Ueberzeugung, daß die reine Jungfräulichkeit jedes Herrliche auf Erden vollbringe. In dieser andachtsvollen, erhöhten Stimmung erscheint ihr unter der Wundereiche, wo ihr schon so oft der Traum ein verlornes Lamm gezeigt hatte, die Heilige — wie Johanna selbst, als Schäferin gekleidet, nur noch mit Fahne und Schwert, die sie ihr anbietet, und in Himmelsglanz aufsteigend, wodurch sich der Jungfrau ihr eigener Lohn vor Augen stellt, wenn sie gehorcht. In seiner Quelle fand Schiller, daß ihr die Heiligen Michael und Gabriel erschienen seien; und er ging wohl deßwegen von den geschichtlichen Nachrichten ab, weil diese Heiligen zu partikuläre, unbekannte Wesen sind, und die Erweckung der französischen Jungfrau durch die biblische besser und poetischer motivirt ist. So beschränkt er auch die zahlreichen Erscheinungen, welche die historische Jeanne d'Arc gehabt hatte, auf die heilige Dreizahl. Beiläufig sei hier noch bemerkt, daß sie in der Abschiedsrede am Ende des Prologes, im Widerspruch mit ihren spätern Aussagen, die Berufung von Gott selbst erhalten haben will, welcher aus den Zweigen des Druidenbaumes zu ihr gesprochen, etwa wie Zeus seinen Willen durch das Rauschen der Blätter der dodonäischen Eichen kund gab.

[1] Viehoff am angeführten Orte.

So ist dem Göttlichen der Weg auf's beste gebahnt, ehe es in dem Leben der Jungfrau wirksam wird. Dieses Göttliche aber will der Dichter als solches aufgefaßt und nicht menschlich erklärt wissen. Deßwegen nahm er manche Wunder auf, welche durchaus aller natürlichen Auslegung widerstreben, wie z. B. sogleich im Vorspiel die drei Träume, in welchen Thibaut seine Tochter auf dem königlichen Thron zu Rheims sitzen sah — ein Traumgesicht, das sich um so mehr als reines Wunder gibt, weil Thibaut selbst es sich symbolisch deuten muß, um an seine Erfüllung glauben zu können. Die Gotterfüllte ist jetzt ihres höhern Berufs gewiß, den sie aber still verschlossen im Herzen bewahrt, bis die Stunde der Entscheidung schlägt. In dem Helme, welcher auf eine seltsam abentheuerliche Weise von einer Zigeunerin („Bohemerweib") dem Landmann Bertrand aufgedrungen wird, empfängt sie das versprochene, längst erwartete sichtbare Zeichen ihrer Sendung. Mit den Worten: „Mein ist der Helm, und mir gehört er zu" ꝛc. reißt sie ihn an sich. Sie hört von der Belagerung der Stadt Orleans, um die sich der Krieg zusammen zieht. Da setzt sie den Helm auf, fühlt sich von Götterkraft berührt, von Muth und Glauben durchflammt. Sie vernimmt, daß der Ritter Baudricour dem König mit sechszehn Fähnlein zu Hülfe ziehe, und der Geist gibt ihr es ein, daß sie Orleans zu befreien habe. Diese Eingebung hat sie erst jetzt, während ihr die Offenbarung, daß sie den König in Rheims krönen müsse, schon früher geworden war. Wenn sie bisher, in sich versenkt, auf nichts achtete, was um sie vorging, eröffnet sich jetzt ihre tiefe Seele zu dem reichsten Strome prophetischer Voraussicht, und die religiöse Begeisterung, von der sie ganz voll ist, thut sich in hinreißender Beredtsamkeit kund. Ein unwiderstehlicher Geist treibt sie von der Heimath fort, reißt sie ins Kriegsgewühl hinein.

Dieses Alles stellt der Dichter in dem Prologe dar, welcher mit dem Wallensteinischen Vorspiel darin übereinstimmt, daß er sich in einer niedrigeren Gesellschaft und Situation hält, aber sich von demselben hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß er nicht allein Exposition ist, sondern zugleich

die Handlung eröffnet. Daher kann er füglich als erster Akt der ganzen Tragödie betrachtet werden, deren religiöser Charakter schon durch die Wundereiche und das Heiligenbild sogleich symbolisch vor Augen gestellt wird.

Schon in dem Prolog stellt sich Johanna als eine höhere Natur dar, wie sie sich später bewährt. Was ihr der Vater vorwirft, daß sie vor Tagesanbruch und um Mitternacht ihr Lager verlasse und zu ganzen Stunden unter dem Druidenbaum sinnend sitze, wird im Allgemeinen durch ihre spätere Erzählung vor dem König bestätigt. Um der innern Prophetenstimme Gehör zu geben, um die himmlischen Gesichte zu schauen, sonderte sie sich von den Hirtenmädchen des Thales ab, fühlte sie sich in dem eignen Vaterhause wie eine Fremde, ungeachtet sie den ältern Schwestern freudig dient und in stillem Gehorsam die schwersten Pflichten übt. Es tritt jetzt noch keine Spur von liebender Anhänglichkeit aus ihr hervor, und ihr Freier Raimond verehrt sie mehr, als er sie liebt, sie scheint ihm etwas Höheres zu bedeuten und aus andern Zeiten zu stammen. So sehr hält das Dämonische die rein menschlichen Triebe und Gefühle in ihr gebunden, und sie steht im Widerspruch mit ihrer Jugend, mit ihrer weiblichen Natur! Ihr Vater sagt von ihr:

„Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls."

Sie spricht im Prolog weder zu ihren Schwestern noch zu ihrem Vater ein einziges Wort, und würde gegen sanftere Stimmungen ganz verschlossen erscheinen, wenn der Dichter dieser Kälte gegen Menschen nicht eine rührende Empfänglichkeit für die Natur beigemischt hätte. Den Bergen, den geliebten Triften und andern Naturgegenständen ihres Wohnorts, so wie ihren Lämmern ruft die scheidende Hirtin ein Lebewohl zu, während sie die Ihrigen ohne Bedauern, ja ohne derselben in dem Abschiedsmonolog auch nur einmal zu erwähnen, zurückläßt.

Durch das hartnäckige, geheimnißvolle Schweigen, welches Johanna im Prolog beobachtet, bezeichnet sie der

Dichter im stärksten Gegensatz mit ihrer Umgebung von vornen herein als das außerordentliche Wesen. Noch mehr schärft er aber die Aufmerksamkeit für diesen Charakter durch das zweifelhafte Licht, in welches er sie anfangs stellt. Hier muß sogleich bemerkt werden, daß das Geisterreich, welches wunderbar in die natürliche Welt eingreift, ganz im Sinne des Mittelalters selbst in sich getheilt und getrennt ist, indem die Menschen theils durch gute Mächte des Himmels geführt, theils durch tückische Wesen der Hölle berückt werden. Unter welchem Einflusse steht nun die räthselhafte, jeder Neigung unzugängliche Jungfrau? Schon wenn wir den Vater, ihr Thun und Treiben voller Besorgniß schildern, wenn wir ihn die Worte sagen hören:

„Bleib' nicht allein und grabe keine Wurzeln
Um Mitternacht, bereite keine Tränke rc.“

wird uns bange. Denn wie kommt Thibaut auf diese *ganz* besondere Anklagepunkte, wenn sie durchaus ungegründet sind? Wie kann der eigne liebevolle Vater diese bestimmten Dinge, wenn er ihrer nicht ganz gewiß ist, so zuversichtlich vor Andern behaupten? Die Angeklagte kann, im Bewußtsein ihrer Schuld zu schweigen scheinen, und die mystische Zaubereiche selbst, unter welcher sie unbeweglich steht, macht uns bedenklich. Eben denselben unheimlichen Eindruck verursacht endlich das vom Dichter gewählte Zeichen, wodurch es der Jungfrau kund wird, daß die Stunde gefahrvoller Thaten und der Verherrlichung für sie geschlagen. Der Helm ist dem Bertrand in Vaucouleur von einer Zigeunerin aufgenöthigt worden. Sollte sich nun der Himmel einer Person aus der Menschenklasse bedienen, woraus nach dem Volksglauben nicht selten die Tücke der Hölle sich ihre Werkzeuge wählt? — Doch alle Zweifel verschwinden, zur großen Erleichterung des Lesers, vor den hochbegeisterten Worten der Jungfrau, und sie tritt am Ende des Vorspiels aus dem zweideutigen Dunkel in ihrer eigenthümlichen Gestalt hervor, wie die Sonne aus dichtem Gewölke.[1]

[1] Nach Viehoff a. a. O.

Ihr Aeußeres läßt der Dichter nicht auf einmal, sondern nach einem weisen Kunstverfahren erst allmählig vollständig erscheinen. Sogar der abgeneigte Vater muß gestehen, daß Gott —

„Mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt,
Mit hohen Wundergaben sie gesegnet
Vor allen Hirtenmädchen dieses Thals.“

Dann erzählt Raimond als Beispiel ihrer Kühnheit und ihrer Körperstärke, daß sie dem grimmig wilden Tigerwolf ein Lamm abgerungen habe, welches er im blutigen Rachen schon davon trug. Dessenohngeachtet schildert sie sich später selbst als eine zarte Jungfrau, deren unkriegerischen Arm Gott mit Kraft rüste, und in deren zitternder Hand sich das Schwert selbst regiere, als wäre es ein lebendiger Geist. Ihr Blick ist ernst, aber die Begeisterung macht ihr Auge blitzen und ihre Wangen von einem glühenden Feuer sprühen. Der Ritter Raoul zeichnet sie im neunten Auftritte des ersten Aktes näher:

„Und aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau, mit behelmtem Haupt
Wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich
Und schrecklich anzusehn; um ihren Nacken
In dunkeln Ringen fiel das Haar; ein Glanz
Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten.“

Wobei ich bemerke, daß in der ersten Ausgabe: in gelben Ringen, stand. Im fünften Aufzuge nennt sich Johanna in der Kenntniß der Natur bewandert und mit scharfen Sinnen begabt. Sie sagt:

„Ich kenne alle Kräuter, alle Wurzeln;
Von meinen Schafen lernt' ich das Gesunde
Vom Gift'gen unterscheiden — Ich verstehe
Den Lauf der Sterne und der Wolken Zug,
Und die verborg'nen Quellen hör' ich rauschen.“

So auch in einer spätern Stelle, im eilften Auftritt:

„Das wilde Huhn kann ich im Fluge zählen,
Den Falk erkenn' ich in den höchsten Lüften.“

Gewiß Eigenschaften, die ihr bei ihrer Kriegerlaufbahn sehr zu statten kamen.

Ungeachtet Johanna durch ihren begeisterten Aufbruch am Schluß des Prologs die Erwartungen auf's höchste spannt, so werden diese, wenn wir die Jungfrau nun im Hoflager des Königs zu Chinon wieder erscheinen sehen, doch übertroffen, da der Moment, in welchem, und die Art und Weise, wie sie in die Handlung eintritt, so höchst entscheidend und großartig sind. Der Konnetable von Frankreich hat dem unkriegerischen König den Dienst aufgesagt, Karl's Kasse ist erschöpft und seine Kroneinkünfte und Zölle sind auf drei Jahre verpfändet, Orleans ist nach dem Tode des heldenmüthigen Saintrailles auf dem Punkte, sich zu übergeben, die besten Truppen des Heeres, die schottischen Hülfsvölker, drohen abzuziehen, wenn sie den rückständigen Sold nicht erhalten, ein Beschluß des Parlaments hat den König und seine Nachkommen des Thrones verlustig erklärt, der junge Heinrich VI. von England ist in St. Denis unter dem Zujauchzen des Volks gekrönt, der Herzog Philipp von Burgund und des Königs eigne Mutter haben sich zu dessen Untergang verschworen, und der König selbst endlich ist durch das, was er vom Schicksal und von den Landsleuten und nächsten Verwandten erlitten hat, so entmuthigt, daß er über die Loire zurückweichen will und seine treusten Freunde sich von ihm lossagen. Da erscheint plötzlich, als alle irdische Hülfe verschwindet, die himmlische Rettung in der Johanna. Wie durch die Morgenröthe sich der Tag ankündigt, so malt sich schon zum voraus in Raoul's Erzählung des wunderbaren Siegs an der Yonne (Akt 1, Scene 9), die Gottgesandte. Bekanntlich hatte die historische Johanna mit vielen Hindernissen zu kämpfen und mußte manche Prüfungen bestehen, ehe sie bei dem Dauphin vorgelassen wurde. Ueber alle diese Vorkehrungen hinweg reißt uns der Dichter rasch und kühn in die bedeutsamste Situation selbst hinein. Sie kommt nicht, um Hülfe zu versprechen: sie hat bereits geholfen, als sie unter die Krieger und Höflinge tritt, die den Dauphin umgeben. Der Feind ist geschlagen! Jetzt erfüllt sich das alte Wort der Nonne in Clermont, die geweissagt hatte,

ein Weib werde den König zum Sieger über seine Feinde machen. Denn überall ist ein göttliches Walten im Hintergrunde, welches alle Fäden in Händen hat. Wie vor ihrer Ankunft durch die That, so bewahrheitet sich die Prophetin sogleich bei ihrem ersten Auftreten durch das Wort. Sie erkennt den nie gesehenen König unter seinen Hofleuten, und offenbart ihm den Inhalt seiner geheimsten Gebete. Der Erzbischoff, welcher die Ankunft der Seherin angekündigt hatte, ertheilt ihr, alle religiöse Scrupel[1] hebend, durch die Worte:

„Vor solcher göttlichen Beglaubigung
Muß jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen,
Die That bewährt es, daß sie Wahrheit spricht;
Nur Gott allein kann solche Wunder wirken,"

gleichsam die Weihe der Kirche. So ist es die eigenthümliche Funktion dieses Geistlichen in der Tragödie, den religiösen Standpunkt zu symbolisiren, von dem wir das Ganze aufzufassen haben.[2] Folgt doch Johanna auch in dem Krönungszuge (Akt 4, Scene 6) unmittelbar nach diesem Repräsentanten der Kirche, welcher auch, als Johanna's Vater sie der Zauberei angeklagt hat, entscheidend in die Handlung eingreift (Akt 4, Scene 11 am Ende). Der Jungfrau ganzes Geschäft ist ein heiliges und geht von religiösen und kirchlichen Zeitvorstellungen aus.

Schnell ist ihr Alles ergeben, das Volk hinter der Scene hat sie als gottgesandte Retterin begrüßt, der König ist von ihrer göttlichen Sendung überzeugt, zwei Befehlshaber erbitten sie sich zur Oberanführerin des Heeres, die anwesenden Ritter geben durch Waffengeklirr ihren Beifall zu erkennen. Ein jetzt auftretender Herold vom Grafen Salisbury bietet vor der Bestürmung Orleans einen gütlichen Vergleich an. Sie weis't ihn ab, offenbart ihm den Tod des Feldherrn und

[1] Der Dauphin fragt den Erzbischoff: „Und darf ich, Bischoff, darf ich Wunder glauben?" — was mir eine, dem abergläubischen Zeitalter unangemessene Frage zu sein scheint. Er hätte vielmehr fragen sollen: „Und darf ich, Bischoff dieses Wunder glauben?"

[2] Nach H. Viehoff, a. a. O.

eilt mit den Kriegern fort, um die belagerte Stadt zu retten. Im gehobensten, erwartungsvollsten Moment fällt der Vorhang.

Man könnte in dieser Botschaft des Salisbury, welcher einen Vergleich anbietet, einen Widerspruch mit der Nachricht der Rathsherrn finden (Akt 1, Scene 3 f.), wornach der Befehlshaber der Stadt mit dem Feind vertragen hat, die Stadt zu übergeben, wenn bis auf den zwölften Tag kein Entsatzungsheer erscheinen werde. Diese zwölf Tage der Vertragszeit sind noch nicht um, und dennoch will der englische Feldherr die Stadt stürmen, wenn sie ihm nicht gütlich übergeben werde. Es könnte daher scheinen, als sei die erste Gesandtschaft nur eins der Motive, um die äußerste Noth des Königs zu schildern, und die zweite nur ein Nothbehelf, um die Handlung dramatisch fortzuführen und den ersten Akt theatralisch zu beschließen. Aber später, schon in der ersten Scene des zweiten Aktes, lös't sich der scheinbare Widerspruch befriedigend auf: Orleans hatte mit dem Herzog von Burgund vertragen, sich zu übergeben, aber die Engländer kehrten sich nicht an die Uebereinkunft. Daher sagt der Herzog zu den englischen Führern von der Stadt Orleans:

„Es war bereit, sich mir zu übergeben,
Ihr, Euer Neid allein hat es verhindert."

Wir finden im ganzen Stück nur zwei Männer, die im Widerspruch mit dem Glauben ihrer Zeit, in Johanna die Wunderthäterin nicht anerkennen, unter den Franzosen den hochherzigen Dünois, unter den Engländern den löwenmuthigen Talbot. Wenn irgend Jemand, ist der Held veranlaßt, der eignen Kraft des Menschen Alles zuzuschreiben und übernatürliche Einflüsse zu verwerfen, und so kann denn der tapfere Bastard auf die Wunder der Johanna unmöglich gläubig eingehen, und Talbot's Heldenkraft schweift, durch das Unglück gestachelt, so weit über, daß er sogar die Unsterblichkeit läugnet. Aber der Engländer ist in dem Drama gezwungen, durch seine Wiedererscheinung nach dem Tode seinen Unglauben durch die That zu widerlegen, und der Graf

Dünois fühlt sich durch die Herrlichkeit der Jungfrau selbst überwunden:

„Nicht ihren Wundern, ihrem Auge glaub' ich,
Der reinen Unschuld ihres Angesichts."

Als sie bei jenen heftigen Donnerschlägen am Ende des vierten Aktes, deren Zeugniß sie durch ihr sonderbares Benehmen zu bekräftigen scheint, von Allen verlassen wird, harrt bis zuletzt allein Graf Dünois bei ihr aus:

„Du bist mein Weib — Ich hab' an dich geglaubt
Beim ersten Blick, und also denk' ich noch.
Dir glaub' ich mehr, als diesen Zeichen allen,
Als diesem Donner selbst, der droben spricht."

Er, den die Gottheit nicht unmittelbar ergreift, fühlt sich um so mächtiger von der Jungfrau bezaubert, deren hohe Seele von der Gottheit durchdrungen und geheiligt ist.

Im Anfange des zweiten Aktes sehen wir überraschender Weise das schon vollbracht, was die Jungfrau am Schlusse des ersten versprochen hat. Orleans ist entsetzt, die Engländer sind geschlagen. Sie sammeln sich in einem Lager, um den Kampf mit dem morgenden Tag zu erneuen. Aber ehe sie sich durch den Schlummer erquickt haben, ist der Wall erstiegen, Johanna im Lager und die Ueberfallenen suchen in rathloser Flucht ihre Rettung. Das englische Lager geht in Flammen auf, Johanna tödtet den Walliser Montgommery und versöhnt den ihr entgegentretenden Herzog von Burgund mit seinem König.

Man hat die Episode mit Montgommery doppelt getadelt, weil sie für ein Drama einen zu epischen Charakter habe, und weil der Dichter seine Heldin mit ihren eignen Händen, vor unsern Augen, Blut vergießen läßt. Auf den ersten Vorwurf kommen wir später zurück, in der letzten Handlung ist der Dichter zum Nachtheil Johanna's, sagte man, von der Geschichte abgewichen. Die historische Johanna erklärte vor ihren Richtern: „Wenn ich meine Standarte beständig selbst trug, so hatte ich keinen andern Zweck,

als daß ich kein Menschenblut vergießen wollte; und gewiß, im Treffen habe ich nie einen Menschen getödtet." Wie konnte das fromme Gemüth der Jungfrau im Drama bis zu jener Unmenschlichkeit und Mordlust entarten? Oder sollte es der ächte Geist der Offenbarung, die wahre Mutter Gottes der katholischen Kirche sein, welche den jungfräulichen Fuß der Johanna durch Ströme von Blut und über Hügel von Leichen führte? Gar kein Blut mußte die Gottgesandte vergießen, bloß durch ihre Gegenwart, durch die Begeisterung, die von ihrem Anblicke ausgeht, durch den Heldengeist, mit dem sie die geweihte Fahne in dem blutigsten Gewühle der Schlacht unüberwindlich voran trägt, mußte sie ihrem Heere siegen helfen.[1]

Freilich soll dieses Drama kein Beleg für die christkatholische Offenbarungstheorie, so wenig als eine Darstellung der Geschichte sein. Wir können uns die Johanna der Bühne nicht anders denken, als kämpfend: das müßige Zuschauen würde ihren Heldencharakter aufheben. Auf dem Theater muß der Held das Schwert selbst führen. Johanna's Vaterlandsliebe ist, wie oben nachgewiesen wurde, durchaus persönlich, aus demselben Grunde ist es auch ihr Haß gegen die Engländer: sie verfolgt jeden einzelnen Feind und ihre religiös patriotische Begeisterung selbst steigert diesen Nationalhaß bis zu dem Grade, daß sie sich berufen wähnt, schonungslos jeden Engländer zu tödten, der ihr in die Hände fällt. Stellt sich hierdurch nicht das allgemeine Schicksal der Menschheit überhaupt dar, daß die höchste religiöse und politische Begeisterung, wenn die Stimme der Menschlichkeit nicht gehört wird, in blutigen Fanatismus ausartet? Auch das Dämonische, wenn es sich nicht mit dem Menschlichen versöhnt hat, führt nicht allein den Mann, sondern auch die zarte, weiche Jungfrau zum Gräßlichen. Wohl steht die tragische Heldin nun nicht mehr so rein da, als die historische; selbst die Heilige sollte nicht fleckenlos sein. Das ist aber die innere, sich immer mehr entwickelnde Grundidee in diesem dramatischen Epos, um die sich das Ganze dreht,

[1] Schiller's dramatischer Genius von J. Fr. Schink. Seite 81.

daß Johanna auf ihrer Propheten- und Heldenlaufbahn sogleich in einem ungeheuern Gegensatz mit sich selbst tritt. Nachdem sie einmal den engen Kreis ihrer Bestimmung überschritten hat, muß sie ihre weibliche, ihre menschliche Natur verläugnen, um ihren göttlichen Beruf zu erfüllen. Ihre Begeisterung artet in blutigen Eifer aus, und um sich selbst zu begreifen und zu rechtfertigen, muß sie ihre Göttin barbarisch machen:

„Erhabne Jungfrau, du wirkst Mächtiges in mir;
Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,
Dieß Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du.
In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt rc.“

Was das Kant'sche Pflichtgebot für sich ist, das zeigt uns hier, in einem Beispiel, psychologisch und weltgeschichtlich ewig wahr, Johanna.

Wenn sie aber hier, einem weiblichen Achilles ähnlich, wider ihre eigene Natur einem fremden mißverstandenen Gottestrieb folgt, nach ihrer Rede zu Montgommery:

„Ich muß hier, ich muß — mich treibt die Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten — euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt —“

so ist sie in den nächsten Scenen ganz sie selbst, und der Dichter scheint absichtlich das, was sie wider Willen in höherm Auftrage thun zu müssen glaubt, und das, worin sie zugleich ihrem eignen Herzen Gehör gibt, kontrastirend in zwei folgenden Scenen, neben einander gestellt zu haben. Hier tritt sie als ein Friedensengel zwischen die Streitenden, an ihrer schönen Menschlichkeit schmilzt Burgund's Zorn, vor der Macht ihrer Ueberzeugung beugt sich sein herrischer Sinn, und mit sanft einschmeichelnder Ueberredung zieht sie ihn vollends hinüber auf ihre reine Seite. Es ist das Kindliche ihres Wesens, was obsiegt, wie der Herzog sagt:

„Ihre Rede ist, wie eines Kindes.“

und wie sie selbst an einem andern Orte andeutet:

„Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick.“

In so vielen Gedichten, wie z. B. im Genius[1], stellt Schiller dem ausgebildeten, reflektirenden Geiste mit seinen weithergeholten Vermittlungen die schlichte Natur gegenüber, welche das Wahre und Gute durch Herz und Gefühl unmittelbar rein und voll erfaßt. Eine solche Kinderseele, in welcher allein sich die Gottheit offenbart, ist Johanna. Sie ist ein großer politischer Charakter, aber in so fern sie ohne Bewußtsein handelt, bleibt sie ganz Weib, Hirtin, Kind. Sie läßt sich unbewußt nur durch des Geistes Stimme führen, der ihr gebietet. Wie ganz auf Johanna paßt, was Schiller am Ende des eben angeführten Gedichts vom Genius sagt:

„Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.“

Wie aber alle Momente der dramatischen Handlung aufs vortrefflichste motivirt sind, so ist diese Versöhnung des Herzogs mit seinem König schon längst aufs glücklichste eingeleitet, und Johanna schüttelt nur die reife Frucht vom Baume. Längst hatte Karl sichere Kunde eingezogen, daß zwischen den stolzen Lords von England und seinem Vetter von Burgund nicht alles mehr so stehe, wie sonst, weßwegen er La Hire an ihn abgesandt (Akt 1, Scene 4), und nach dem Unglück bei Orleans stieg das Zerwürfniß bis zu dem Grade, daß der Herzog im Begriff stand, sich von den Engländern zu trennen. Mit Mühe hielt ihn Isabeau noch in dem Bunde fest, bei welchem es ihm jedoch nicht mehr wohl sein konnte. Denn Isabeau sagt selbst:

„Und dieser Herzog,
Der sich den Guten schelten läßt, verkauft
Sein Vaterland, das Erbreich seiner Ahnen,
Dem Reichsfeind und dem fremden Herrn. Gleichwohl
Ist Euch das dritte Wort Gerechtigkeit.“

[1] Siehe Theil III, Seite 142 f. vergl. Seite 165 f.

Das war der Kaufpreis des Friedens, den, wie Lionel sagt, die Furie gestiftet hatte! Damit aber alles Mährchenhafte wegfiele, hat der weise Dichter auch in den Charakter des Herzogs von Burgund Momente gelegt, welche jenen raschen Uebertritt zu seinem rechtmäßigen König vorbereiten und erleichtern. Schon in den ersten Scenen des vierten Akts erscheint dieser Philipp „der Gute“ als ein nachgiebiger, leicht bestimmbarer und etwas wankelmüthiger Mann. Nur ein Solcher konnte im geheimen, tiefen Gefühl seines Unrechts der Jungfrau Gehör geben. So ist hier alles menschlich und poetisch wahr, und das Wunder der Bekehrung ist, indem es an Bedeutsamkeit nichts verliert, aber an Glaubwürdigkeit gewinnt, hierdurch auf seinen idealen Gehalt reducirt.

Mit der Verführung einer Furie beginnt der vierte Akt mit der Versöhnung eines Engels endigt er. In diesen letzten Scenen fühlen wir uns von der prophetischen Heldin, deren majestätische Hoheit uns bisher in ehrfurchtsvoller Ferne hielt, durch bezaubernde Anmuth angezogen, und die liebevolle, schöne Seite ihres Charakters nach und neben der furchtbar erhabenen legt der Dichter in dem nächsten Aufzug sogleich weiter aus einander. Johanna, als Friedensgöttin, das Haupt durch einen Kranz geschmückt, vollendet und befestigt die Eintracht, die sie gestiftet, dadurch, daß sie den Herzog von Burgund bewegt, dem Du Chatel zu verzeihen, der seinen Vater Johann den Standhaften auf der Brücke bei Montereau 1419 ermordet hatte. Denn obgleich sie dem Dauphin und dem Herzog nur ihrer Völker Schicksale prophezeihen kann, und die Sorel mit den Worten abweis't:

„Mir zeigt der Geist nur große Weltgeschicke,“

so knüpft sich die Versöhnung nothwendig an Individuen, und dem Versöhnenden wird als Lohn freudige Liebe und Neigung zu Theil. In dieser Stimmung bieten ihr zwei ruhmgekrönte Helden, Dünois und La Hire, ihre Hand an: aber weder der edlen Ritter Wahl, noch die Erhöhung in den Adelstand vermag sie zu irren:

„Denn nicht verließ ich meine Schäfertrift,
Um weltlich eitle Hoheit zu erjagen,
Noch mir den Brautkranz in das Haar zu flechten;“

und als der König mit sanften Reden ihrem gotterfüllten Busen, der Liebe süße Sehnsucht einflößen will, da erhebt sie sich in ihrer ganzen erhabenen Größe:

„Dauphin! Bist du der göttlichen Erscheinung
Schon müde, daß du ihr Gefäß zerstören,
Die reine Jungfrau, die dir Gott gesendet,
Herab willst ziehn in den gemeinen Staub? ꝛc.“

Aber selbst die Heftigkeit, mit der sie die irdische Neigung zu einem Manne wegwirft, beweis't, daß sie diesen Gefühlen, zu denen ihre ganze Umgebung, selbst der Erzbischoff, sie auffordern, nicht unzugänglich ist. Sie wehrt sich mit dem ganzen Pathos ihrer erhabenen Sendung gegen unbestimmte Empfindungen, die ihr um so gefährlicher sind, da sie ihren Beruf nur vollführt, weil sie m u ß. Sie folgt ja mit widerstrebendem Herzen ihrem „Schicksal.“ Als Montgommery sie früher bei der Milde ihres zärtlichen Geschlechtes anflehte, wollte sie nicht bei demselben beschworen, nicht Weib genannt sein (Akt 2, Scene 7);

„Gleich wie die körperlosen Geister, die nicht frei'n
Auf ird'sche Weise, schließ' ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz.“

So ist sie jetzt wohl in einer andern Gemüthsverfassung, die sie beunruhigt, der sie entfliehen will. Denn sie sagt zum König:

„Befiehl, daß man die Kriegstrommete blase!
Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille!

und als ein Ritter die Kunde bringt, der Feind sei über die Marne gegangen, ruft sie erleichtert:

„Schlacht und Kampf!
Jetzt ist die Seele ihrer Bande frei!“

So hat der Dichter die Scene, die da kommen soll, aufs beste begründet und für den Zuschauer vorbereitet, und Johanna stürzt eben demselben Schicksal entgegen, dem sie aus den weichen Armen des Friedens entfliehen will. Es ist, als wenn die Prophetin das Bevorstehende ahnete:

„Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!"

Wir sind (Akt 3, Scene 6 und folgende) zum zweitenmal auf's Schlachtfeld versetzt. Schon ist Talbot tödtlich verwundet, die Schanze erstürmt, der Tag gehört den Franzosen. Johanna aber wird (im neunten Auftritt) durch einen Geist, den schwarzen Ritter, in eine öde Gegend vom Schlachtfeld weggelockt. — In Goethe's Egmont tadelte Schiller die Erscheinung der Freiheit in Klärchens Gestalt, weil sie uns aus der sinnlichen Wahrheit jenes Schauspiels plötzlich in eine Opernwelt versetze.[1] Aber in das Wunderreich seiner romantischen Tragödie konnte er mit allem Fug selbst einen Geist einführen. Man hätte an dieser Erscheinung eben so wenig Anstoß nehmen sollen, als an den Gespenstern und Geistern in Shakspeare's phantastischer Welt. Das Eindringen des Himmels und der Hölle in die irdischen Dinge dramatisch zu gestalten ist ja die Aufgabe Schiller's. Aber wer ist diese geheimnißvolle Figur und was ist ihr Zweck? Der Dichter hat es nur leise angedeutet, wen wir uns unter dem schwarzen Ritter — welcher seinen Namen vielleicht dem schwarzen Prinzen, Eduards III. großem Sohne, verdankt, der sich an Tapferkeit wohl mit einem Talbot messen konnte, — zu denken haben. Er wollte den erhabenen Eindruck, welcher durch alles Unbestimmte und Geheimnißvolle erhöht wird[2], nicht durch eine zu klare Zeichnung schwächen. Talbot, welcher kurz zuvor als Atheist gestorben war, irrt nach dem Kirchenglauben der Zeit, als ein verdammter Dämon auf der Erde umher und erscheint in der

[1] Siehe Th. 2, S. 293.
[2] Siehe Bd. 3, S. 328.

Gestalt des schwarzen Ritters der Jungfrau als Geist, um jenes Wort faktisch zu widerlegen, daß von dem Menschen nichts übrig bleibe, als eine Handvoll leichten Staubs. Das Schemen ist, wie die Schatten bei Homer, dem Lebenden ähnlich, daher spricht die Jungfrau:

„Hätt' ich
Den kriegerischen Talbot in der Schlacht
Nicht fallen sehn, so sagt' ich, du wärst Talbot.“

Der Geist führt sie trüglich durch verstellte Flucht vom Schlachtfeld weg, und entreißt hierdurch viele Britten der Todesgefahr. Aber es ist noch ein zweiter Zweck, welchen der böse, feindliche Dämon verfolgt. Er heißt die Heldin mitten in ihrem Laufe stille stehn, am Ziele ihrer Fahrt umkehren — nicht in Rheims einziehen. Aber er warnt sie nicht, um sie zu retten — so wenig als jene Hexen, Macbeth's Seele durch ihre Warnung vor dem Verbrechen bewahren wollen. Er bedient sich vielmehr der Wahrheit, die er an sich selbst erfahren hat, daß das Glück die Treue hasse und keinem diene bis an's Ende, um die Jungfrau an sich selbst irre zu machen. Sie erkennt diese Absicht:

„Wer bist du, doppelzüngig falsches Wesen,
Das mich erschrecken und verwirren will?
Was maßest du dir an, mir falsch Orakel
Betrüglich zu verkündigen!“

und in der tiefsten Brust sagt's ihr der Geist, daß das Unglück ihr zur Seite stehe. Ein namhafter Schriftsteller[1] schreibt über die erste Aufführung der Johanna, durch die er das Stück erst kennen lernte: „So wie das schwarze Ungethüm daher trat, stand die Einleitung des Stücks, besonders die Zaubereiche, zugleich vor mir, und eine unbeschreibliche Angst für Johanna ergriff mich. Sie wird über sich selbst irre werden, dachte ich; es müssen Zweifel sie erschüttern, ob der Geist, der sie treibt, von Gott oder aus dem Abgrund gesandt sei. Ich sah ihre urplötzlich entstandene

[1] Böttiger in der Minerva für das Jahr 1812. S. 38.

Liebe gegen Lionel — es ist so, dachte ich" 2c. Das bezweckte aber der Dichter nicht, an der Güte ihrer Sache wollte er sie nicht irre werden lassen, aber an ihrer Person. Blind war die Gottgetriebene in den Männerkampf gezogen — aber schnell, in den höhern Kreisen des Lebens, fiel die wohlthätige Binde von den Augen der viel und innig Geliebten, an der Frühlingswärme des freudigen Gelingens schmolz das strenge Herz und sie fühlte und erkannte sich als Weib! Das aber war die Bedingung ihrer Mission, daß ihr Busen rein sei von irdischer Neigung!

Jenes verwirrende Phantom versinnlicht gleichsam ihren innern Zwiespalt; es gibt nur der schlimmen Ahnung ihres Herzens Sprache, und ist ein Vorbild des Unglücks, welches der eigene Prophetengeist ihr selbst weissagt. Die ganze Scene soll nichts, als den Zuschauer mit ahnender Angst erfüllen: sie soll den nahen Fall Johanna's vorbereiten und einführen. Nach dieser Anlage mußte Talbot, welcher geschichtlich erst 1453, zwei nnd zwanzig Jahre nachdem Johanna den Scheiterhaufen bestiegen, im Treffen bei Castillon zugleich mit seinem Sohne stirbt, schon vor ihrem Einzuge in Rheims in der Schlacht bei Patoy 1429 seinen Tod finden.

Man kann nicht läugnen, daß dieser Geisterspuck durch zarte Fäden mit dem Ganzen verbunden ist und etwas verloren da zu stehen scheint. Wenn das Räthsel nicht sogleich in der folgenden zehnten Scene Aufschluß erhielte, wäre es gewiß auch in einem romantischen Trauerspiel fehlerhaft. „Tödte, was sterblich ist!" hatte der verschwindende Ritter zu ihr gesprochen. Wie sie nun aber Lionel, der allein von den Führern des englischen Heeres noch lebt, ins Antlitz schaut, ist sie unfähig, auch das Sterbliche zn tödten. Sie verletzt ihr Gelübde, bei unveränderter Aufgabe ist sie selbst eine Verwandelte.

Diese Stelle, zu welcher von der Scene mit Montgommery an alles hindrängt, ist eigentlich der Punkt, mit dem die wahre Tragödie innerlich erst beginnt. Alles Frühere hatte darin, daß die Gottgesandte in ungetrübter Begeisterung ihrem hohen Ziele, mit Niederwerfung aller Hindernisse,

triumphirend entgegen eilte, den vorherrschenden Charakter eines erhabenen Epos: kein äußeres Hemmniß ist der Unwiderstehlichen schreckhaft und schmerzlich, und wir betrachten ihre Siegeslaufbahn eher mit jeder andern Empfindung, als mit Mitleid und Furcht. Nur leise und allmählig sehen wir aus dem eignen Herzen der Jungfrau ihrem Gottesbefehl einen mächtigen Feind erwachsen, und in unsrer Scene tritt auf einmal das Göttliche mit dem Menschlichen, das Heroische mit dem Weiblichen, die Pflicht mit der Liebe in einen furchtbar tragischen Gegensatz; zwei Welten stoßen feindlich auf einander. Das fühlende Weib kann nicht erfüllen, was die Kriegerin Gottes versprach.

Der Dichter hätte einfach seine Heldin gleichsam im Triumphzuge zu ihrem Ziele führen und sie ihr Werk in der Schlacht, oder nach der Geschichte auf dem Scheiterhaufen mit ihrem Tod versiegeln lassen können. Dann hätte er aber ein Epos in dramatischer Form geschrieben, dessen Ausgang allein tragisch gewesen wäre. Die Aufgabe mußte tiefer gefaßt werden, so wie dem philosophischen, ideenreichen Dichter auch schon in frühern Stücken ein einfacher Kampf seiner Helden mit den Weltformen oder dem Schicksal nicht genügte. Der Räuber Moor will sich an der Welt rächen, im Widerstreit mit seinem bessern Gefühl, mit seiner Kindes- und Herzensliebe; Fiesko in der spätern Bearbeitung gibt der Vaterstadt Genua die Freiheit wieder, im Konflikt mit seinem Ehrgeiz, oder stirbt in der ersten Gestalt des Schauspiels als ein Opfer seiner Ruhmsucht, die im Kampf liegt mit Pflicht und Gewissen; Ferdinand in Kabale und Liebe führt Krieg mit den Standesvorurtheilen, im Widerstreit mit Liebe und Eifersucht; das Drama Don Karlos stellt den enthusiastischen Entwurf zweier Freunde, den besten Staat zu gründen, in Verbindung mit der Leidenschaft dar[1]; Wallenstein folgt dem Schicksal, mit widerstrebendem Herzen, gegen seine bessere Ueberzeugung; und selbst in der Maria Stuart ist ein Widerstreit zwischen weltlichem und religiösem Sinn — denn bei aller frommen Reue und Unterwerfung

[1] Siehe Schiller's Werke in Einem Bande, S. 781. 1. m. Oktavausgabe Band 10, Seite 392. Siehe Theil 1, S. 296 f.

unter Gottes Fügung geht sie in ihrem Liebeshandel mit Leicester noch den alten Weg weiblicher Schwachheit. Und so ist denn auch in den Charakter der Johanna ein solcher Gegensatz mit so größerm Recht aufgenommen, da ein Kampf der mit göttlicher Kraft ausgerüsteten Jungfrau gegen jede äußere Macht gar kein tragisches Interesse darbieten konnte.

In der Abhandlung über das Pathetische nennt Schiller[1] die Darstellung des Uebersinnlichen und der moralischen Freiheit den letzten Zweck der tragischen Kunst. Dieses freie Prinzip aber könne der Mensch nur im Widerstand gegen die Affekte kenntlich machen; der Widerstand aber könne nur nach der Größe des Angriffs geschätzt werden. Damit daher das Vernunftwesen im Menschen seine ganze Unabhängigkeit von der Natur offenbaren könne, müsse der Mensch als Sinnenwesen tief und heftig leiden. In einem Sturme, der die ganze sinnliche Natur aufrege, seine Gemüthsfreiheit zu behalten, dazu gehöre ein Vermögen des Widerstandes, das über alle Naturmacht unendlich erhaben sei. Wenn aber kein Affekt vorhanden wäre oder derselbe nur leicht und flüchtig die Oberfläche der Seele bestreiche, so sei man nicht überzeugt worden, ob die Fassung des Gemüthes keine Wirkung der Unempfindlichkeit sei.

Diese Worte gelten von allen angeführten Dramen Schiller's, am strengsten und klarsten aber von der Jungfrau von Orleans, welcher der Dichter in „der lebendigsten Darstellung die ganze volle Ladung des Leidens gibt, und sie als empfindendes Wesen bei uns legitimirt, damit wir ihr als einem Vernunftwesen huldigen und an ihre Seelenstärke glauben" — und damit ihre äußere Berufung durch Gott sich als eine innere Berufung durch freie Wahl darthue. Diese Selbstrechtfertigung tritt zwar erst im dritten Akt ein, aber sie wirft zugleich ihr Licht auf das frühere Benehmen der Johanna zurück, welches wir jetzt erst recht begreifen. Die Gottgeleitete wird uns zur Göttlichen, wenn sie zum zweitenmal das *erringt*, was ihr zuerst nur gegeben schien. Früher stand in der anspruchslosen Gestalt einer Hirtin

[1] Schiller's Werke in Einem B., S. 1161. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 470 f.

und mit den lieblichen Zügen der Unschuld ein fremdes, geheimnißvolles Wesen vor den Augen, welches von uns nicht gefaßt werden konnte, und wir wurden auch durch das Wundervolle von einer gewissen schauerlichen Empfindung erfüllt. Der Eindruck war, um nach Schiller's Theorie zu sprechen, der des mathematisch Erhabenen, welcher im dritten Akt in das pathetisch Erhabene übergeht. Auch die Jungfrau paart das Heldenstarke und lieblich Sanfte mit einander — wie Karl Moor.

Der Gegensatz, in den sie sich gestellt fühlt, ist kein beliebiger, kein gemachter, sondern in der menschlichen Natur tief gegründet. Wir haben ihn durch unsre ganze Biographie in Schiller selbst unter dem Namen des Heroismus der Freiheit und der Humanität des Herzens, kennen gelernt, und er stellte sich uns in Wallenstein durch den Kampf der Pflicht und Liebe, in den sich Max mitten hinein geworfen sieht, trefflich dar.[1] Wie sich nun schon Maria Stuart an jene Episode anschließt,[2] so setzt sich diese auch bis hierher fort, und jener Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, welchen Schiller im Wallenstein nur episodisch behandelte, ist der Mittelpunkt unserer ganzen Tragödie.

Der menschlichste, weiblichste Trieb erwacht und macht sich gerade in dem Augenblick geltend, wo Johanna im Begriff ist, auf vermeintliches göttliches Pflichtgebot, das Unweiblichste, Unmenschlichste zu thun — den überwundenen Feind zu erschlagen. Vortrefflich scheint mir der Dichter die beiden äußersten Enden hier an einander geknüpft zu haben. Es muß gerade der blutige Wahn ihrer Sendung sein, der ihr Herz zur Verzweiflung bringt und zum Widerstand aufruft. Da wo das Schrecklichste im Namen Gottes vollbracht werden soll, macht die menschliche Natur, plötzlich mit Allgewalt erwachend, ihre siegenden ewigen Rechte geltend, und ihr Herz bricht für den, welchen sie morden sollte, in erster glühender Liebe hervor. Nur wenn Johanna auf der äußersten Grenze des einen Gebietes stand, konnte sie plötzlich auf das andere hinüber gesetzt werden. Vom aufgezwungenen

[1] Vergleiche Theil IV, S. 47, und Wallenstein's Tod, Akt 3, S. 18.
[2] Siehe Theil IV, S. 286.

Mord zum liebenden Mitleid ist nur Ein Schritt. Durch Grausamkeit vernichtete sich der göttliche Trieb selbst, und weckte den menschlichen aus seinem Schlummer auf. Nur im stärksten Gegensatz mit sich selbst überrascht Johannen das Weib. So ist dieser schnelle Wechsel der Empfindungen, dieses plötzliche Umschlagen des Charakters, durch den tiefergreifenden Eindruck welchen Lionel auf sie macht, mit großem psychologischem Tiefblick erfunden, wobei man noch erwägen wird, daß diese Seelenveränderung schon innerlich vorbereitet war. Daß dem Zufall viel eingeräumt und überhaupt alles auf die Spitze gestellt ist, kann nichts desto weniger zugestanden werden. „Die ganze Katastrophe, Johanna's Schicksal hängt einzig und allein von der mehr oder minder befestigten Schnalle eines Helms ab."

Durch diese Wendung hat der Dichter auch die Liebe eingeführt, die in allen seinen Stücken mindestens episodisch spielt, und am wenigsten in einem romantischen Drama fehlen durfte. Johanna, wie sie im vierten Akt auftritt, gehört nun unserer Gattung, gehört ihrem Geschlecht an. Ihr Panzer deckt jetzt ein fühlendes Herz. Wir leiden mit der Leidenden.

Der innere Widerstreit hat sogleich einen Gegensatz Johanna's mit der Außenwelt zur Folge — und beide hat uns der Dichter in dem rhetorisch-lyrischen Monolog so herrlich gemalt. Jetzt, in Rheims am Ziele ihrer Wünsche ist nur sie nicht glücklich. Mitten unter einem huldigenden Volke fühlt sie sich in einer menschenreichen Oede. Sie liebt den feindlichen Führer, welchen sie hassen soll. Auf der Mittagshöhe ihres Glückes sehnt sie sich nach ihrem niedern Stand, aus dem stolzen Fürstensaal in die väterliche Hütte ihres Dorfes zurück. Zwischen den Schaudern des Gewissens und den jungen Gefühlen der Liebe und zwischen beinahe lästernden Anklagen der hohen Himmelskönigin schwankt die Unglücklich-Beglückte hin und her, und zwei Welten streiten sich um ihren Besitz. Der Kontrast wird in der zweiten Scene in anderer Weise fortgesponnen. Vor der von Gott Abgefallenen wirft sich die Sorel zu Füßen nieder, und sie hält die Jungfrau, deren unbewachtes Herz gerade jetzt von der

heftigsten Leidenschaft bewegt wird, für unempfindlich und kalt. In der Sorel ruhigem, nur von Einem Gefühle beherrschten, seinem Glücke ganz hingegebenen Gemüthe spiegelt sich Johanna's Seelenzerrissenheit. An ihrem Beispiel bestätigt sich Schiller's ewige Lehre, daß, wer glauben könne, entbehren müsse, daß zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden dem Menschen nur die bange Wahl bleibe. In diesem Gefühl antwortet sie auch (Aufzug 3, Akt 4) dem Dünois, welcher meint, daß ihr wegen ihrer Frömmigkeit und Heiligkeit gewiß das schönste Glück der Erde blühe:

„Das Glück
Wohnt droben in dem Schooß des ew'gen Vaters."

Von dem Liebesglück der Sorel, welches sie in seinem ganzen Umfang zu fassen im Stande ist, blickt sie mit Entsetzen in den eignen Busen zurück, und mit Beben zu ihrer Fahne hinauf, die sie vor dem Könige tragen soll. Sie kann ihren Abscheu vor sich selbst nicht zurückhalten:

„Gebrochen hab' ich meinen Bund, entweiht,
Gelästert hab' ich Deinen heil'gen Namen."

Die Reinheit und das Zartgefühl der hohen Seele steigern ihre Schuld. Der zweideutige Du Chatel, der am wenigsten fähig ist, „dieses dunkel tiefe Wesen" zu begreifen, argwohnt schon das Schlimmste. In den nächsten Scenen trifft sie mit ihren Schwestern zusammen, die von ihren Männern und Bertrand begleitet, auch zu dem Krönungsfest gekommen sind. Die glückliche, heitere, eitle Margot steht vor ihr, als sie, wie von Geistern gejagt, aus der Kirche stürzt, und die gefühlvolle, sinnige, ernstere, besorgtere Louison, welche den armen Mann Claude Marie geheirathet hat, liegt an ihrem Herzen. Die Liebe zu Lionel hat ihre Seele jetzt auch der Schwesterliebe erschlossen — denn in dem Prolog sehen wir sie streng und lieblos, und Louison sagt kurz vorher:

„Wer sind wir, daß wir uns
Zu ihrem Glanze rühmend eitel drängen?
Sie war uns fremd, da sie noch unser war."

Aber seit sie liebt, ist Johanna eine andere geworden, mit der innigsten Herzlichkeit schmiegt sie sich an die traute Schwesterbrust, an welcher sie sich augenblicklich in ihrer Jugend Paradies zurück getäuscht und einzig glücklich fühlt, so daß Margot von ihr sagte:

„Die Schwester ist nicht stolz; sie ist so sanft
Und spricht so freundlich, als sie nie gethan,
Da sie noch in dem Dorf mit uns gelebt.“

Sie will mit ihren Schwestern entfliehen, als der König mit seinem Gefolge auftritt, und der sich erneuende Gegensatz zwischen dem, wie sie sich fühlt, und was man von ihr hält, seine höchste Spitze erreicht und sich erschöpft. Es erscheint ihr Vater, welcher, von Raimond begleitet, seinen Töchtern, ohne daß diese es wußten, nach Rheims nachgezogen war, und nun in seiner phantastischen Schwermuth öffentlich, um ihre Seele zu retten, sein Kind der Zauberei beschuldigt. Die Fragen, welche von Thibaut, von der Sorel, dem Erzbischoff und Dünois an sie gestellt werden, sind freilich etwas spitzfindig erfunden und alle so allgemein gehalten, daß Johanna sie nicht schlechthin verneinen kann. Ob sie zu den Heiligen und Reinen gehöre? Ob sie sich schuldig oder unschuldig fühle? Ob der Feind in ihrem Herzen sei? — Alle diese Fragen können sowohl auf ihre Teufelskunst, deren man sie beschuldigt, als auf ihren wirklichen Zustand bezogen werden. Es kommt dazu, daß sie, wie sie sich nachher gegen Raimond erklärte, den gräßlichen Verdacht, besonders weil er vom Vater kam und ihn der Himmel durch den Donner gleichsam bestätigte, für eine Schickung Gottes und eine aufgelegte Buße hält. Man hat dieses bewegungslose Verstummen einen der größesten Züge des Stücks und ein erhabenes Stillschweigen genannt; und mit Recht. Denn Johanna nimmt freiwillig, weil der Himmel es will, die Last des schwärzesten Verbrechens auf sich, um eine kleine Schuld zu büßen. So steht sie demüthig in blinder Unterwerfung und widerlegt die gräßliche Beschuldigung ihres Vaters und des Himmels durch kein Wort, keinen Blick, keine Bewegung der Hand. Zuerst spricht Du Chatel

seinen Verdacht aus, dann verliert der wankelmüthige Herzog von Burgund seinen Glauben, der schwache König hat gar keine Meinung, aber bis zu allerletzt hält, selbst als der Donner gegen sie gezeugt, Dünois bei ihr aus, trotz des zweideutigsten Benehmens der Jungfrau, bis er endlich von einem Platz abgerufen wird, wo er Ehren halber nicht mehr bleiben darf. Raimond nähert sich der ganz Verlassenen und sie eilt an seiner Hand in die Verbannung, in den Ardennerwald. Raimond, ihr Liebhaber vom Schäferstande her, ist der einzige Mann, dessen ehrfurchtsvolle Neigung ihr heiliges Gemüth nicht verletzt, dem sie sich anvertrauen kann. Der gute Jüngling steht zu ihr in einem ähnlichen untergeordneten Verhältniß, wie Brackenburg zu Clärchen in Goethe's Egmont.

Sie kommt nach dreitägigem Irren bei einem wüthenden Sturm in dem Ardennerwald zu Köhlerhütten — wie der fliehende Götz zu den Zigeunern. In dieser Zeit hat sie sich von wilden Wurzeln genährt, und als sie sich durch einen Trunk zu laben im Begriff ist, reißt ihr der aus der Stadt zurückgekommene Köhlerbube, der sie als die Hexe von Orleans erkennt, den Becher vom Munde, und der Köhler mit seinem Weibe bekreuzigen sich und entfliehen. Jetzt erst löſ't die hartgeprüfte Büßerin, welche den Raimond, das einzige Wesen, welches ihr treu geblieben war, von ihrer Unschuld überzeugt gehalten hatte, ihr Stillschweigen. Sie erklärt ihrem erstaunten Begleiter, daß sie keineswegs mit dem Teufel im Bunde stehe, jedoch ohne ihre wirkliche Schuld zu nennen. Die Schuld einer Heiligen würde ein Raimond auch kaum verstanden haben. Diese Buße ist die dritte und letzte Phase ihrer Seelenentwicklung, und ihr Bild ist uns jetzt in vollem Glanze ganz entgegengekehrt, während wir in der ersten nur das Dämonische, und in der zweiten das Göttliche mit dem Menschlichen in Streit erblickten. Anfangs die unerfahrene, jetzt die geprüfte Tugend, welche nach Schiller's eigenem Ausspruch allein die kanonisirende Palme erhält. Anfangs ein heiliges Streben in einem streng und kalt verschlossenen Herzen, jetzt das Pflichtgefühl in einem Busen, den Liebe und Theilnahme weihten, den Leid

und Freude menschlich bewegten. Wie in dem Prolog, ist auch jetzt ihr tiefer Sinn in sich verloren, und sie sieht hier wie dort das Unsterbliche mit Augen, so daß dieses zweite Schweigen auf jenes erste bezogen, und aus ihm psychisch erklärt werden muß. Die Heldin hat den Kreis der menschlichen Natur erfüllt und durchlaufen, indem sie mit dem Heroischen allein begann, sich durch menschliche Triebe bewegt fühlte, und endlich beide Elemente versöhnend zu einem Ganzen verband. Aus den Leiden der Verkennung, des Mangels, der Flucht geht ihre Seele neugeboren hervor, und der Orkan hat die Natur gereinigt und sie selbst:

„In mir ist Friede! — Komme, was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!“

Man muß nun mit Recht fragen, wie sie sich trotz dieser Verkündigung vor dem Wiedersehen Lionel's fürchten kann? Denn gleich nachher läßt sie sich, in ihr Schicksal ergeben, von der Isabeau und ihren Soldaten gefangen nehmen. — Wie konnte sie sich auch ohne Waffen zur Wehr setzen, und für wen sollte es die Verstoßene, die ja ihr Werk, die Krönung des Königs in Rheims, vollendet hatte? — Aber als Isabeau befiehlt, sie zu Lionel zu bringen, da will sie eher ermordet, als zu ihm gesandt sein, und ruft mit leidenschaftlichem Ungestüm:

„Engländer! Duldet nicht, daß ich lebendig
Aus eurer Hand entkomme! Rächet euch! ꝛc.“

Warum aber? — Wir antworten: Nicht aus Furcht, sie möchte in ihre frühere Sünde zurückfallen, sondern aus heftigem Abscheu vor dem Anlaß ihres Bruchs mit dem Himmel will sie Lionel nicht wiedersehen.[1] Wenigstens ist sie nachher, als sie ihm übergeben wird (Scene 9), für alle seine Anträge taub. Sie sieht in ihm nur noch den Feind ihres Volkes und ihren eigenen, und alles zeigt, daß ihre Liebe in der religiös patriotischen Begeisterung untergegangen ist. Nur in ihren Wirkungen ist diese Liebe zurückgeblieben und trägt reichliche, schöne Früchte. Johanna ist seit der

[1] L. F. Huber's Abhandlung über Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans, im Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1803. Seite 224.

Weihe des Gefühls und Leidens viel milder und liebenswürdiger geworden, und die eigenthümlichen Kräfte ihres Gemüthes haben sich zugleich erhöht und gestärkt. Ihren Feinden überliefert und in schweren Banden, während ihr Volk geschlagen wird, kann sie sich nicht mehr für eine vom Himmel Begnadigte halten, so daß auch die einseitigste Verstandesaufklärung mit der Johanna, wie sie im fünften Akte dasteht, zufrieden sein wird. Sie ist in ihrem Unglück allein, von der Himmelskönigin verlassen, und so muß sie durch sich selbst den Charakteranspruch auf ihre Prophetenrolle bewähren. Der Himmel hat sie in eine Laufbahn geführt, durch die sie sich jetzt selbstständig hindurch kämpfen muß.[1] Die Wunder — denn selbst die Kettenzerreißung kann nur als eine außerordentliche Handlung angesehen werden — und der Wunderglaube hören auf, und alles Große endigt in der Charaktergröße der Heldin. Die reinste, vollste Seelenentfaltung ist ihr am erreichten Ziele zu Theil geworden, und so ist sie reif und würdig, in ein besseres Leben aufgenommen zu werden, in ein höheres Dasein empor zu steigen. Ihre Verklärung steht offenbar im Gegensatz zu dem Tode des Talbot.

Ueberblicken wir den Charakter im Allgemeinen, so kann es uns nicht entgehen, wie Schiller es veranstaltete, um neben den Wunderwirkungen der Gottheit die Selbstständigkeit der Heldin zu behaupten. Einerseits nämlich tritt der Seelenadel Johanna's überall so glänzend hervor, daß wir ihn als die Ursache der göttlichen Berufung erkennen, und in derselben nichts als eine Sanktion jenes Seelenadels sehen. Andererseits wird das, was die Himmelskönigin, mit dem, was ihre Dienerin erstrebt, als Eins dargestellt, und nachdem Johanna sich von der Gottheit entfernt hat, kehrt sie durch Reue, Selbstverläugnung und Leiden, denen sie sich freiwillig unterzieht, zum göttlichen Willen zurück, und steht nun im fünften Akt als durch sich selbst gereinigte, bestätigte und gerechtfertigte Prophetin und Kriegerin Gottes vor uns. Mit jedem Schritt tritt ihre persönliche Selbstständigkeit mehr hervor und nimmt im Verfolg die göttliche Einwirkung beinahe ganz in ihr Inneres auf. Endlich ergibt sich aus der

[1] Siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 6, S. 39.

ganzen Tragödie noch eine andere Wahrheit. Das Göttliche und Menschliche, das Ueberirdische und Natürliche sind in Eine Totalanschauung verwoben. Der Glaube an übernatürliche Einwirkung und diese selbst, die Fügungen des Zufalls und der Gottheit, der Scharfblick des gottbegeisterten Herzens und wirkliche Inspiration sind so fein gemischt, daß man meist nicht unterscheiden kann, was der Mensch und die Umstände thun, und was unmittelbar die Mächte des Himmels vollbringen. Da wir aber die sich vor uns herrlich entwickelnde Heldin handeln sehen, von dem Göttlichen aber nur hören, so sind wir geneigt, jener, die unsern ganzen Antheil an sich reißt, möglichst viel zuzuschreiben, und was der Himmel durch und für sie thut, erhöht und verklärt uns die Jungfrau, aber raubt ihr nichts. Die moralische Schätzung sondert allerdings streng und scharf das, was der Mensch selbst will und vollbringt, von dem, was eine höhere Hand, Naturanlage oder Umstände durch ihn oder an ihm machen; aber die ästhetische Betrachtung faßt ohne solche Distinktion, frei, groß und kühn, ein mit sich harmonirendes Ganzes als solches auf, und es findet seine Anwendung auf Johanna, was der Dichter sagt:[1]

„War er weniger herrlich, Achilles, weil ihm Hephästos
Selbst geschmiedet den Schild und das verderbliche Schwert,
Weil um den sterblichen Mann der große Olymp sich beweget?
Das verherrlichet ihn, daß ihn die Götter geliebt ꝛc.“

Der Hauptcharakter nimmt, wie in dem vorhergehenden Stück, beinahe das ganze Feld der Tragödie ein. Von den Nebenfiguren ist bisher beiläufig schon gesprochen worden, und es braucht nur Einiges noch nachgetragen zu werden. Wie es aber in jedem Kunstwerk eine Oekonomie der Anlage gibt, so gibt es auch in jedem eine Oekonomie der Charaktere, die in Bezug auf den Hauptcharakter gewählt und ausgeführt werden müssen, so daß alle zusammen ein abgeschlossenes Personensystem darstellen. Da ist nun Johanna ein, durch die Handlung sich entwickelnder Charakter, die andern Menschen alle sind stehende Figuren. In den frühern Dramen sind die Charaktere begriffsmäßig schroff und schneidend einander entgegengesetzt, nach den Rubriken des Guten und

[1] Ausgabe in einem Band, Seite 88. 2. u. (Oktavausg. B. 1, S. 435.)

Bösen mit Liebe oder Abneigung durchgeführt, und selbst im Wallenstein fanden wir noch unverträgliche Charaktere, philosophisch ideale und historisch reale, neben einander. In der Maria Stuart und in unserm Stück hat der Dichter diese Manier ganz verlassen. So steht mit der herrlichen Jungfrau die Agnes Sorel, welcher sich in der enggebundenen Sphäre ihres Geschlechts alle weibliche Blüthen reichlich entfaltet haben, in einem freundlichen Kontrast. Johanna ist die höhere, umfassendere Natur, bei welcher das nur als ein Moment erscheint, worin die Agnes einzig lebt, die aber die sanfte, liebebeglückte Freundin ganz versteht, und was sie fühlt, mächtig ausspricht (Akt 4, Scene 2.). Wenn Sorel dann das Geständniß thut, daß ihr schwaches Herz bei der allgemeinen Siegesfreude doch nur mit dem Einen Geliebten beschäftigt sei, so spricht auch sie Johanna's Schicksal aus. Denn auch diese bezieht, nach weiblicher Weise an die Person und an das Bild der Sache gefesselt, alle ihre Ideen auf den König, auf die Himmelskönigin, auf positive Kirchensatzungen ihrer Zeit. Der Charakter Karls VII. ist, wie schon früher angedeutet, durch die Neigung beider Frauen bestimmt: er muß besser sein, als sein Original in der Geschichte. Doch ist er seiner schweren Aufgabe nicht gewachsen und eignet sich zu nichts weniger, als zum König, wenn gleich sein erstes Königswort: Gnade! ist. Durchweg liebenswürdig, nicht ohne persönlichen Muth, dem Freunde und der Geliebten treu, ist er zu gutmüthig schwach und friedliebend, um den Krieg standhaft zu führen, und sucht „die rauh barbar'sche Wirklichkeit" durch süße Liebesträume zu vergessen, die der Dichter romantisch genug ausschmückt. Dann bewegen sich drei, sehr gut unterschiedene, wenn auch nicht individuell ausgemalte Liebhaber und Anbeter um die Sonne der Tragödie: der muthige, ungestüme Dünois, der tapfere und bescheidene La Hire und der schöne, edle Held Lionel. Alle verehren Johanna als eine Inspirirte oder sind durch ihre hohe Persönlichkeit bezaubert. Ihr eigener Vater, anfangs auch der Herzog von Burgund und Du Chatel halten sie nach der Volksmeinung der Feinde für eine Zauberin, und nur der unbeugsame, felsenfeste Talbot und die unnatürliche Isabeau stehen vereinzelt, und verwerfen jeden

höhern Einfluß des Himmels oder der Hölle. Isabeau sagt zu den englischen Soldaten (Akt 5, Scene 5):

„Sie eine Zauberin? Ihr ganzer Zauber
Ist euer Wahn und euer feiges Herz.“

Isabeau ist der alleinige extreme Charakter des Stücks; sie gleicht der dramatischen Elisabeth, wenn sie auch den Schein des Guten nicht mehr achtet, und es ist, als habe der Dichter es schildern wollen, wie das Weib entartet, welcher die Scham gebricht. Es ist sonst nicht abzusehen, warum er ihren Uebertritt zu den Engländern gar nicht motivirt hat, wozu ihm die Geschichte die Thatsachen hätte liefern können. Isabelle, Tochter Herzog's Stephan III. von Baiern, war in den bürgerlichen Unruhen auf die burgundische Partei zu treten, genöthigt worden, und da der Herzog von Burgund sich nach der Ermordung seines Vaters, Johann des Standhaften, an England anschloß, weil der Dauphin jeden Vergleich zurückwies, so kam der Vertrag zu Troyes 1420 mit Heinrich V. von England zu Stande, daß dieser Karl's und Isabelle's Tochter heirathen, und die Krone Frankreich's an den Sprößling dieser Ehe kommen sollte. Es war also ihr Enkel, Heinrich VI. von England, den Isabelle in St. Denis krönen ließ.

Aber wahrscheinlich sollte die Franzosen eine Heilige, die Engländer eine Dienerin der Hölle führen. Wenigstens müßte bei der Aufführung der Charakter dieser Frau, die auch nicht einen einzigen liebenswürdigen Zug hat, durch das anmuthigste, gefälligste Spiel gemildert, aber nicht, wie wir es häufig auf Bühnen sehen, durch ein widriges Aeußere noch gesteigert werden.

Das Romantische aber ist nicht allein in dem Kern und in den Charakteren der Tragödie, sondern ist auch in ihrer ganzen Form ausgedrückt.

Die Gattung gestattete einen freiern Gang der Handlung, daher finden wir hier einen häufigern Wechsel des Orts, als in den beiden frühern Dramen. Der Prolog eröffnet sich in Dom Remy; von hier werden wir in des Königs Hoflager zu Chinon versetzt, wo der ganze erste Akt weilt. Im zweiten befinden wir uns zuerst in einer von Felsen begränzten Gegend vor Orleans, dann öffnet sich der

Prospekt, daß wir das englische Lager in Flammen sehen. Im dritten Aufzug hat Karl VII. sein Hoflager schon an der Marne aufgeschlagen; dann verwandelt sich mit dem sechsten Auftritt der Schauplatz in eine, mit Bäumen bekränzte freie Gegend, und bald werden wir auf eine andere Seite des Schlachtfeldes geführt, wo Johanna mit dem schwarzen Ritter und Lionel zusammen trifft. Im vierten Aufzug sind wir bei der Jungfrau in einem festlich geschmückten Saale in Rheims, und gleich darauf sehen wir den Krönungszug vor der Kathedralkirche. Der letzte Aufzug versetzt uns in einen wilden Wald, hierauf in das französische Lager, dann auf den Wartthurm der Engländer, die Johanna gefangen halten, und endlich auf das Schlachtfeld, wo sie stirbt. Das Stück hat dreizehn Ortsveränderungen. Eben so dehnt sich die Zeit, die im Wallenstein und in der Maria Stuart so eng zusammen gezogen ist, hier weiter aus. Der Prolog und der erste Auftritt sind durch eine geraume Zeit getrennt, indem die Reise von Dom Remy nach Chinon und eine Schlacht dazwischen fallen. Eben so ist zwischen dem ersten und zweiten Aufzug ein Zeitraum vergangen, der durch den Weg nach Orleans und die Entsetzung dieser Stadt weggenommen wird. So muß man sich auch eine Zeit verstrichen denken zwischen dem Ende des zweiten und dem Anfang des dritten Akts, damit der König Zeit gewinne, nach Chalons an der Marne vorzurücken, und zwischen dem dritten und vierten, daß er nach Rheims marschiren und hier einziehen könne. Von dem Krönungstag aber bis zum fünften Aufzug, wo Johanna im Walde bei der Köhlerfamilie wieder erscheint, sind es drei Tage. Raimond sagt zur Jungfrau:

„Drei Tage schon seid ihr
Herum geirrt, der Menschen Auge fliehend," ꝛc.

Auch zwischen der sechsten und siebenten Scene des letzten Auftritts muß man einige Zeit in Gedanken einschieben, da in der siebenten Scene die Franzosen, nach Dünois Worten, weil sie die Führerin verbannt haben, von den Engländern schon bedrängt worden, während letztere im fünften und sechsten Auftritt diese Verbannung erst erfahren, und es muß für den Weg Raimond's aus den Ardennen nach dem

französischen Lager, so wie für die Transportirung Johanna's nach dem Wartthurm eine gute Zeit in Anspruch genommen werden. Als aber die Franzosen die Gefangennehmung erfahren haben, greifen sie die Engländer sogleich an. Wenigstens sagt Dünois:

„Frei muß sie sein, noch eh' der Tag sich endet."

Es gehört zum Charakter der romantischen Tragödie, daß sie frei von einem Ort zum andern wandert, und nur innerhalb der einzelnen Akte ist die Einheit der Zeit möglichst beibehalten. Welch eine Verschiedenheit gegen die zwei vorhergehenden Dramen!

Aber auf diesem weiten Spielraum hält sich die Tragödie dennoch in Schranken, und weiß sich durch sich selbst zu zügeln. Die Handlung ist in gewisse Stationen gegliedert, und man kann in Wahrheit sagen, daß der Schluß jedes Akts eine Epoche derselben ist. Die Abreise der Jungfrau von ihrem Vaterdorf, der Aufbruch nach Orleans, die Versöhnung des Burgund mit seinem König nach der Besiegung der Feinde, der Abfall der Jungfrau, ihre Verbannung und ihr Tod, sind die leuchtenden Hauptmomente und zugleich die Ziele der einzelnen Akte. Ungeachtet alles zu dem Ende hindrängt, so ist nach dem epischen Styl [1] dennoch jeder Aufzug ein selbstständiges Ganzes, und jeder in theatralischer Hinsicht außerordentlich befriedigend abgeschlossen. Das Pathos steigert sich in der Sphäre jedes Aktes am Schlusse auf's höchste, jeder überragt den vorhergehenden und das Ganze endigt sich majestätisch, wie die Apotheose des Herakles. [2] Das Erhabenste der Menschheit wird hier nicht mehr lyrisch, wie in der Wallenstein-Episode, sondern wahrhaft dramatisch und an bestimmte Zeit und Religionsvorstellungen gebunden vor Augen gestellt, und der Dichter bedurfte keiner besondern idealen Personen mehr, weil er das Wundermädchen selbst ideal zu gestalten verstand, ohne sie der Sphäre ihres Geschlechtes und der Geschichte zu entrücken.

Gewiß ist unsere Tragödie, hinsichtlich der Charakterauffassung der Hauptpersonen, für die dritte Periode das, was

[1] Siehe Band 4, S. 157.

[2] Vergl. Schiller's Werke in einem Bande S. 74. 2. (Oktavausg. B. 1, Seite 371.)

Don Karlos für die erste. Die ewige Welt, welche in Schiller's erhabenem Freiheitsgefühle lebte, und die schönen humanen Triebe, die sein Herz erwärmten, hat er in beiden Stücken gleichermaßen eigens verkündigt, indem er in dem frühern, die Rolle vertheilend, den Posa zum Wortführer des erhabenen, und seinen Freund zum Vertreter des schönen Elements machte, in dem letzten aber beide Prinzipien in der Heldin selbst als Gottesgebot und Menschenliebe vereinigte. Die Jungfrau ist ein weiblicher Heldenprophet, wie Marquis Posa ein männlicher. Diese Aehnlichkeit beider Charaktere wird aber durch die entgegengesetzte Behandlung derselben verdeckt. In Don Karlos haben die Figuren kein anderes Geschäft, als uns ihren Charakter rhetorisch lyrisch und didaktisch vorzuerzählen; in unserm Drama sehen wir die Hauptperson unter temporären und lokalen Bedingungen zu einer festen und objektiven Form sich selbst entwickeln.

Was die Durchführung der Anlage betrifft, so trägt die Tragödie über alle frühere den Preis davon, und kann in dieser, wie in jeder andern Hinsicht nicht genug bewundert werden. Schiller selbst, hielt sie nicht mit Unrecht für das vorzüglichste seiner Stücke.[1] Die Handlung enthält keinen einzigen innern Widerspruch, ja keinen Mangel, deren wir in frühern Dramen so manche zu rügen hatten. Nirgends eine Lücke, alles gehörig motivirt; und der Dichter scheint es sich zur besondern Pflicht gemacht zu haben, die Glaubwürdigkeit, die dem Stück wegen seiner Wunder abgeht, ihm durch eine höchst natürliche, klare und folgerechte Entfaltung zurückzugeben. Alles ist voraus überdacht, eingeleitet, und die Scenen verschiedener Akte werfen Licht auf einander. Alles Einzelne steht in Verbindung zum Ganzen und auch das Geringfügige hat der Dichter bedeutend zu machen gewußt, z. B. jenes Schmuckkästchen der Sorel (Akt 1, Scene 4), welches zum zweitenmal erscheint (Akt 4, Scene 3), und so zugleich das Pfand der sich hingebenden Liebe und der Versöhnung wird. Indem die Tragödie zugleich auf das Wesentliche der Sache eng zusammen gezogen ist, und doch Raum und Zeit in die Weite gegeben sind, hat sie

[1] Siehe Böttiger in der Minerva für das Jahr 1815. XL.

zugleich einen einfach erhabenen und einen freien, kühnen Gang, ganz ihrem Inhalt entsprechend.

Die Scene mit Montgommery, die man der Tragödie zum Fehler angerechnet hat, darf nicht in dem Sinn Episode genannt werden, wie z. B. die Liebesgeschichte des Max und der Thekla. Bekanntlich hat Schiller diese Scene im Geiste der Homerischen Dichtung gebildet. Ihm schwebten Stellen der Iliade vor, wie jene,[1] wo sich der Sohn des Priamus, Lykaon, vor Achilles niederwirft, und ihn um sein Leben fleht, dieser aber seinen eigenen Tod als Motiv einer Unerbittlichkeit anführt:

„Schauest du nicht, wie ich selber so schön und groß an Gestalt bin?
Denn dem edelsten Vater gebar mich die göttliche Mutter!
Doch wird mir nicht minder der Tod und das harte Verhängniß
Nah'n, entweder am Morgen, am Mittag, oder am Abend.“

Oder er dachte an den Tod des Antenoriden Iphidamas,[2] der durch Agamemnon's Hand fällt bedauernswürdig von seiner jungen Gattin getrennt, ehe er der Liebe Glück genossen, oder an Adrastos,[3] welcher dem Menelaos die Knie umschlingt, und großes Lösegeld verspricht, wenn er ihn retten wollte:

„Fahe mich, Atreus' Sohn, und nimm vollgültige Lösung,
Viel Kleinode verwahrt der begüterte Vater im Hause,
Erz und Goldes genug und schön geschmiedetes Eisen.
Hievon reicht mein Vater dir gern unermeßliche Lösung
Wenn er mich noch lebend erforscht bei den Schiffen Achaia's.“

Wenn nun das Wort, daß Johanna verpflichtet sei, alle Engländer in der Schlacht zu tödten, keine leere, unglaubliche Versicherung sein soll, so müssen wir sie dasselbe erfüllen sehen; und das sehen wir hier. Zugleich malt sich in der Unmännlichkeit des jungen Wallisers die versteinernde Furcht des ganzen Heeres, und es muß wiederholt werden, daß dieses Gemälde, wo die Kriegerin dem fremden Gebote gehorchend mit sich selbst in Widerspruch handelt, der gleich folgenden Versöhnungsscene kontrastirend entgegen steht, wo Johanna ihrem eigensten Herzen freudig Gehör geben und ihr innerstes Wesen entfalten darf. So ist diese Scene in

[1] Ilias 21, 34 ff.
[2] Ilias 11, 221 ff.
[3] Ilias 6, 37 ff.

das Triebwerk des Ganzen trefflich eingefügt, und man kann nur die breite Ausführlichkeit an ihr tadeln, die mehr episch, als dramatisch ist. So sagt Hegel,[1] die Gründe, welche der Walliser, um sie zu bewegen, weitläufig ausführe: seine Wehrlosigkeit, der Reichthum des Vaters, der ihn mit Golde auslösen werde; die Milde des Geschlechts, zu welchem Johanna gehöre u. s. w., eigneten sich schon an und für sich, weil sie objektive Verhältnisse beträfen, mehr für das Epos, und die ruhige Exposition derselben sei epischer Art. „In der gleichen Weise," fährt er fort, „motivirt der Dichter den Umstand, daß Johanna ihn anhören muß, äußerlich durch die Wehrlosigkeit des Bittenden, während sie ihn doch dramatisch genommen gleich beim ersten Anblick ohne Zögern tödten müßte, da sie als unrührbare Feindin aller Engländer auftritt, und diesen verderbenbringenden Haß mit großer Rhetorik ausspricht und dadurch rechtfertigt, daß sie dem Geisterreiche durch den furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet sei,

„Mit dem Schwert zu tödten alles Lebende, das ihr
Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegenschickt."

Käme es ihr nur darauf an, daß Montgommery nicht unbewaffnet sterben solle, so hätte er, da sie ihn so lange schon angehört hat, das beste Mittel am Leben zu bleiben in seinen Händen: er brauchte nur nicht wieder zu den Waffen zu greifen."

Dieses Faktum läßt sich nicht in Abrede stellen, es erscheint aber tadellos, wenn wir es in seinem tiefern Zusammenhang betrachten. Während das alte Drama zwischen dem Epischen und Lyrischen die strenge schöne Mitte hält, ist das moderne durch sich selbst berechtigt, sich ins Epische auszubreiten, weil es dieser breitern Ausführung des Aeußerlichen durch tiefere lyrische Seelenenthüllung wieder das Gleichgewicht hält. Indem das moderne Drama einen größern Reichthum der Gemüthswelt aufnimmt, muß es nothwendig auch weiter in die äußere Welt einschlagen und sich festwurzeln, um auf seinem Fleck zu bleiben, und nicht allzusehr in die Innerlichkeit und somit aus seiner Gattung herausgezogen zu werden.

[1] Aesthetik 3, S. 385.

Schiller's Johanna hat nun wirklich, wie manche historische Stücke Shakspeare's, nicht allein in der Scene, wo der weibliche Achilles den Montgommery erlegt, sondern vielmehr von dem Prologe an bis zu dieser Scene einen epischen Charakter, und das dramatische Pathos macht sich erst von der unmittelbar folgenden Versöhnungsscene an in immer steigendem Grade geltend. Wir sehen ein harmloses Hirtenmädchen auf göttlichen Befehl ihre Heimath verlassen, und durch eine Reihe von Wundern theils wohl mit Antheil, theils aber auch mit Abneigung den höhern Befehl vollbringen. Nur einzelne Andeutungen lassen uns in den Himmel ihrer Seele und in den Reichthum ihres Herzens schauen; im Ganzen ist sie ein verschlossenes Wesen, uns beinahe ein eben so großes Geheimniß, als sich selbst. Erst als sie den Herzog von Burgund versöhnt, erst als sie die Bewerbung von Dünois und La Hire abweis't, als sie von Liebe zu Lionel ergriffen wird, treten die dämonischen Mächte, die bisher durch die Götter symbolisch vertreten waren, und die schön menschlichen Triebe aus ihrem Busen — tritt sie selbst ganz aus sich hervor, und wird durch diese Selbstständigkeit, innerlich wahrhaft zum Mittelpunkt des Ganzen. Hiemit hebt erst die wahre dramatische Handlung an, während alles Vorhergehende äußere Vorfälle, meistens Kriegsbegebenheiten waren, welche selbst im dramatischen Dialog ihren vorherrschend epischen Charakter nicht verläugnen.

Dieses epische Element tritt nun in der Scene, worin der Walliser seinen Tod findet, in seiner Spitze hervor, und deßwegen hat sie der Dichter auch schon durch die metrische Form unterschieden und ausgezeichnet. Diese drei Auftritte sind nämlich in jambischen Trimetern geschrieben, welche Schillern wegen der Cäsur nach der fünften Silbe viele Mühe machten, ihm bald aber auch so schön und volltönend erschienen, daß es ihm schwer fiel, nachher wieder zu den Fünffüßlern zurück zu kehren. Wir finden in einem Briefe an Goethe, daß er Hermann's Metrik gebrauchte, um sich die Theorie dieses Versmaßes klar zu machen. Einige Verse haben die Cäsur nach jeder Dipodie, z. B.:

„Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegen schickt;"

und manche haben einen anapästischen Anfang, wie:

„Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen“ rc.

In wenigen Versen ist eine Silbe oder zwei zu wenig:

„Doch tödtlich ist's, der Jungfrau zu begegnen,“

und andere sind siebenfüßig:

„Du bist des Todes! Eine britt'sche Mutter zeugte dich!“

Man sieht, daß es dem Dichter schwer wurde, dieses Metrum, wodurch er dem Gemälde zugleich ein alterthümliches Gepräge geben wollte, rein durchzuführen. Aber die meisten Verse haben die Cäsur dem Sinn und den Worten gemäß nach der fünften Silbe, und nirgends ist der fehlerhafte Einschnitt des Alexandriners in der Mitte der zweiten Dipodie zu finden und die rhythmischen Reihen der Silben und Worte sind fast durchgehends mit ihrem Inhalt in der vollkommensten Uebereinstimmung. Kleine Unebenheiten kommen nicht in Betracht bei dem wohlklingenden prachtvollen Fluß des Ganzen.

Auch durch Stanzen, die der neuern epischen Poesie angehören, und durch lyrische Versmaße, so wie durch den häufigen Gebrauch des Reims hat der Dichter das weite Terrain seiner Tragödie behauptet, und sie zugleich über die gemeine Naturwahrheit hinaus ins freie Reich des ästhetischen Scheins zu spielen gesucht, und es ist in diesem Stücke die höchste Freiheit im Rhythmus, Metrum und Reim, und die meiste Wechselbestimmung dieser Formen und des Inhalts. Die Jamben selbst sind fließender und reiner als in Schiller's frühern Dramen, besonders sind die rhythmischen Einschnitte in den meisten Versen sehr schön beobachtet. Der erste Monolog Johanna's am Ende des Vorspiels ist in Ottaverimen vorgetragen, und diese gereimten Strophen sind, wie ein Kritiker bemerkt, durch das gereimte Metrum am Ende der Rede des Thibaut äußerst schön mit den vorhergehenden reimlosen iambischen Rhythmen vermittelt. Einen ähnlichen Wechsel finden wir im zweiten größern Monolog Johanna's, am Anfang des vierten Aufzugs, wo die epischen Schilderungen in Ottaverimen, die elegischen Gefühls- und Gedankenergüsse in lyrischen Strophen von kürzern, meist trochäischen Zeilen ausgedrückt sind. Höchst vortrefflich ist hier, wie

auch an sonstigen Stellen, der Gebrauch, den der Dichter von der Musik gemacht hat. Die Melodie hinter der Scene, stimmt nicht allein mit den Gefühlen zusammen, in welche der Heroismus der Jungfrau hinschmilzt, sondern gibt denselben auch Nahrung, so daß wir ihren Verdruß verstehen, wenn sie zu Sorel spricht:

„O möchte siebenfaches Erz
Vor euern Festen, vor mir selbst mich schützen!"

Dieser Monolog ist durch die Musik gewissermaßen ein „elegisches Melodrama." Als Johanna und der König mit den Seinigen (Akt 3, Scene 5) in die Schlacht ziehen, drücken die erschallenden Trompeten den Muth des französischen Heeres aus, und wir hören das „wilde Kriegsgetümmel," ehe wir es sehen.

Die Sprache endlich hat hier bei aller klaren, einfachen Natürlichkeit, dem Inhalt entsprechend, eine solche Kraft, Hoheit und Bilderpracht, daß kein früheres Drama mit diesem verglichen werden kann, und dasselbe in dieser Hinsicht den graden Gegensatz von Wallenstein bildet. Frankreich z. B. heißt bald das Paradies der Länder, das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges, bald ist es ein Schild, auf dem Talbot liegt, wie der Held, und das er nicht lassen will, bald ist es ein Kahn, an Englands Meerschiff angebunden, und so stellt sich der gehobenen Seele alles unter bildlichem Ausdrucke dar. Ganz im Geiste der Zeit sind auch die häufigen biblischen Anspielungen und Vorstellungen. Der alte Thibaut vergleicht die Isabeau mit der stolzen Jesabel. Der König Karl, den Johanna übrigens geflissentlich immer Dauphin nennt, ja von dem sie ausdrücklich bemerkt, daß er vor seiner Krönung noch nicht König sei, sagt in Bezug auf Frankreich:

„Soll ich, gleich jener unnatürl'chen Mutter,
Mein Kind zertheilen lassen mit dem Schwert?"

Auch die Worte des Erzbischoffs (Akt III, Scene 3):

„Mein Meister rufe, wann er will; dieß Herz
Ist freudensatt und ich kann fröhlich scheiden,
Da meine Augen diesen Tag gesehn!"

sind biblisch, und die in Ketten betende Johanna vergegenwärtigt sich Gottes Allmacht durch die Erinnerung an Simson (Akt 5, Scene 10), der blind war und gefesselt, „und seiner stolzen Feinde bittern Spott erduldete.“

Zuletzt noch ein Wort über das Verhältniß dieser Dichtung zur Geschichte. Wilhelm Schlegel sagt, Shakspeare's, wiewohl aus seinem nationalen Gesichtspunkte parteiische Darstellung sei dennoch weit historischer und gründlicher — und doch macht Shakspeare bekanntlich die Pücelle in seinem Heinrich VI. zu einer Zauberin und leichtfertigen Dirne. Solger äußert sich:[1] „Schiller's Jungfrau von Orleans rührt eben aus der Neigung zu einem ganz undramatischen und unpraktischen Idealisiren der Geschichte. Seine Absicht war hier das sogenannte Romantische, wie es ihm in den unbestimmten Bildern, welche die neu aufgewachte Neigung dazu skizzirt hatte, dunkel vorschweben mochte. Dieses Stück schwebt daher größtentheils in der Luft, besonders schadet ihm die ganz willkürliche Annahme des Wunders, die ohne Zweifel Niemand durch die Kraft der Darstellung überzeugt. Aber eben dieses Spiel mit dem halb Wahren und halb Unwahren reizt die Menge, weshalb das Stück viel Glück machte, und doch muß es sich leider heut zu Tage auch durch den, bis zum Unsinn ausgeputzten Krönungszug in der allgemeinen Gunst erhalten.“ Beide Männer gehören derselben Kunstschule an, und sie beurtheilen die Schiller'sche Schöpfung nach dem fertigen, mitgebrachten fremden Begriffe des historischen Drama's, nicht objektiv aus sich selbst heraus. Es ist ein eitles Geschäft, eine neue Erscheinung nach alten Regeln zu messen, die von einem verschiedenartigen Genre abstrahirt sind. — Besonders ist es getadelt worden, daß der Dichter seine Heldin nicht auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden läßt, und Schlegel sagt:[2] „Ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht so glänzend ist, als man sich's denken könnte, das darüber eingebüßte strengere Pathos vergütet. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist auf's genaueste beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr selbst und großentheils von

[1] Nachgelassene Schriften und Briefe, 2. Bd. S. 621.

[2] Dramatische Vorlesungen S. 411 f.

ihren Zeitgenossen geglaubt, und brachte die außerordentlichsten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter dahin gestellt sein lassen, wenn ihn der Zweifelgeist seiner Zeitgenossen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre schmachvolle Märtyrerthum der Verrathnen und Verlassnen würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet." Aber von allem andern abgesehen, hätte der Dichter, wenn er hierin der Geschichte treu geblieben wäre, die Liebe Johanna's zu Lionel und hiemit den tiefen Seelenkonflikt ausschließen müssen, durch welchen er erst auch den göttlichen Befehl und die Wunderwelt in das innere Leben der Jungfrau einführte und sie selbst, die bisher nur die Trägerin ihrer Thaten war, zu deren wirklichen Urheberin macht. Alles das wäre mehr äußerlich und ganz undramatisch geblieben, und aus einer handelnden Johanna wäre eine duldende geworden, so daß sich hierin nur das Sujet der Maria Stuart wiederholt hätte. Wenn wir ihre Geschichte in den Urkunden und Erläuterungen von Del Avendy lesen, so ist es nicht zu verkennen, daß sich diese Begebenheiten und dieser Charakter in ihrer historischen Wirklichkeit durchaus nicht für das Drama eigneten. Schiller schreibt an Goethe, er habe das Historische zum Theil überwinden müssen, aber es in seinem möglichsten Umfange benutzt. Der Dichter hat in ganz bestimmte Zeit- und Volksverhältnisse und in bestimmte Religionsvorstellungen, ohne den Geist des Mittelalters zu verletzen, den ewigen Gehalt der Menschheit getragen, wie er sich ihm in dem Mikrokosmus seiner Seele verkündigte.

In dem Gedicht, das Mädchen von Orleans, hat er uns den Geist ausgesprochen, in welchem er sein Drama schuf. Dieses Gedicht hatte in dem Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1802, wo es zuerst erschien, die Ueberschrift: Voltaire's Pucelle und die Jungfrau von Orleans. Der ursprüngliche Titel zeigt uns seinen Inhalt bestimmt an, denn es wird in ihm durchweg die Jungfrau von Orleans der famosen Pücelle des Voltaire entgegengesetzt, so daß die Verse zu den antithetisch behandelten Stücken gehören, von denen ich früher gehandelt habe.[1]

[1] Siehe Band III, S. 137 — 144.

In dieser Weise spricht Schiller sich auch in einem Briefe an Wieland aus: „Sie haben, mein herzlich verehrter Freund, mir zu Anfang dieses Jahrs mit Ihrem Sokrates und seiner Freundin Lais ein so angenehmes Geschenk gemacht, daß ich herzlich wünsche, es auf meine Art, d. h. so gut als ich's habe, wieder wett machen zu können. Anstatt einer Hetäre sende ich Ihnen hier eine Jungfrau, und möchte diese nur keine schlechtere Figur unter den Jungfrauen spielen, als Ihre Lais unter den Freundinnen. Beide haben übrigens dieß mit einander gemein, daß sie zwei übelberüchtigte und liebenswürdige Damen wieder zu Ehren zu bringen suchen; und Sie werden mir zugeben, daß Voltaire sein Möglichstes gethan, einem dramatischen Nachfolger das Spiel schwer zu machen. Hat er seine Pücelle zu tief in den Schmutz herab gezogen, so hab' ich die meinige vielleicht zu hoch gestellt. Aber hier war nicht anders zu helfen, wenn das Brandmal, das er seiner Schönen aufdrückte, sollte ausgelöscht werden." Schiller läßt hier seine und die geschichtliche Johanna in einander übergehen. Wenn es in der ersten Strophe heißt:

„Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott"

und in der zweiten:

„Doch, wie du selbst, aus kindlichem Geschlechte,
Selbst eine fromme Schäferin, wie du,
Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte" ꝛc.

so kann nur die historische Johanna gemeint sein; dagegen ist in dem Verse: „Dich schuf das Herz!" ꝛc. von der Schiller'schen die Rede. In den Zeilen der dritten Strophe dagegen:

„Doch fürchte nicht! Es gibt noch schöne Herzen,
Die für das Hohe, Herrliche erglühn,"

faßt er beide zusammen, indem er die durch die Poesie verklärte und verewigte Johanna anredet. Mit Recht hat man gesagt, Schiller habe sich um die Jungfrau verdienter gemacht, als der Papst Kalixtus III., welcher im Jahre 1456 ihren Prozeß revidiren und sie für unschuldig erklären ließ. Der deutsche Sänger hat sie heilig gesprochen. In einem erhöhten unverwelklichen Dasein wandelt sie, wie der Heldenjüngling der Iliade, durch die sich ablösenden Geschlechter, wie es ihr verheißen ist:

„Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben!"



